

**INTENCIONALIDAD EN LA CREACIÓN DE UNA OBRA MUSICAL**

**ERIKA MARÍA LARA POSADA**

Tesis de Grado presentada como requisito  
parcial para optar por el título de:  
Doctora en Psicología

Director

**ALBERTO MARIO DE CASTRO CORREA**

Co-Director Internacional

**MARCO GEMIGNANI**

**BARRANQUILLA**

**UNIVERSIDAD DEL NORTE**

**División de Humanidades y Ciencias Sociales**

**Departamento de Psicología**

**Doctorado en Psicología**

**Diciembre, 2014**

**Contenido**

Introducción.....	5
Planteamiento del problema.....	7
Justificación.....	10
Antecedentes.....	13
Desde el método fenomenológico: Intencionalidad, Creatividad y Música.....	14
Desde la Psicología: Intencionalidad, Música, Arte y Creatividad.....	27
Música: Correlatos Psicofisiológicos y Afectivos.....	30
Marco Conceptual de Referencia.....	39
Deseo.....	39
Voluntad.....	42
Intencionalidad y sentido .....	44
Intencionalidad en la creación artística.....	57
Arte.....	59
Dinámica Inconsciente/Consciente en un proceso creativo.....	62
Descripción de un proceso genuinamente creativo: Encuentro.....	75
Música y afectividad.....	83

Creación artística (Musical).....	86
Libertad Vs límites en la creación artística (Musical).....	96
Límites en la forma.....	103
Una nueva realidad humana.....	106
Metodología.....	113
Tipo de investigación: Estudio de Caso Cualitativo.....	114
Población Participante.....	115
Muestreo.....	115
Diseño de investigación: Método Fenomenológico.....	115
Procedimiento investigativo implicado en el Método Fenomenológico.....	116
Etapa previa: Clarificación de los presupuestos.....	116
Etapa Descriptiva.....	117
Elección de la técnica o procedimiento apropiado: Entrevistas Individuales en Profundidad.....	117
Realización de la técnica o procedimiento seleccionado (Entrevista individual en profundidad).....	118
Elaboración de la descripción protocolar.....	119
Etapa estructural.....	119

Familiarización o lectura general de la descripción de cada protocolo.....	120
Delimitación de las unidades temáticas naturales o unidades de sentido.....	120
Tematización: Determinación del tema central que domina cada unidad temática..	121
Transformación: Expresión del tema central en lenguaje científico.....	121
Integración de todos los temas centrales en una estructura descriptiva (Estructura situada).....	121
Integración de todas las estructuras particulares en una estructura general (Estructura general de sentido).....	135
Entrevista final con los sujetos estudiados.....	142
Discusión de los resultados.....	143
Conclusiones finales: Aportes a la teoría.....	182
Factores éticos y bioéticos.....	193
Consentimiento escrito informado.....	195
Referencias.....	198
Anexos.....	207

## Introducción

Algunos investigadores, desde las más diversas perspectivas, han intentado aproximarse a la comprensión del proceso creativo, intentando con ello dar cuentas de las implicaciones psicológicas que conlleva dar nacimiento a una nueva idea en la materialización de una obra artística. En este sentido, varias son las investigaciones -como las que se mencionarán en el “Capítulo 4: Antecedentes” de la presente investigación- que desde distintos enfoques han trabajado aproximaciones a la comprensión del proceso de creación y de la vivencia artística, sin embargo no se lograron encontrar estudios sobre la comprensión de la vivencia de la creación de una obra musical, desde una comprensión fenomenológica, que es el abordaje llevado a cabo en el presente trabajo.

Siendo los artículos de investigación, textos y tesis de grado revisadas las unidades de análisis consultadas, son sin embargo estudios que demuestran que la experiencia musical, específicamente la creación artística, suponen toda una serie compleja de funciones que implican la integración de aspectos objetivos y subjetivos en el individuo, en donde la vivencia de un proceso creativo, con sus correspondientes correlatos psicofisiológicos y afectivos, permiten al ser humano experimentar una transformación de su mundo interior, y la formación de un sentido más significativo de sí mismo, a partir de dicho proceso creativo; como lo manifiesta Rollo May: “La creatividad (...) es la manifestación más básica de un hombre o de una mujer que está realizando su propio ser en el mundo” (May, 1975, p. 57).

Partiendo de la exploración del estado del arte sobre el tema, guiando la búsqueda principalmente con la revisión de estudios fenomenológicos que nos aproximen al entendimiento de la experiencia psicológica de la creación musical, la presente investigación tiene como objetivo realizar un análisis sobre la comprensión del fenómeno de la *intencionalidad* en

compositores del Caribe Colombiano (en cuanto a crear una obra musical se refiere), a partir del método fenomenológico, definido según Miguel Martínez (2009) como el método que “*respetamente* la relación que hace la persona de sus propias vivencias (...) se centra en esas realidades que son poco comunicables, pero que son determinantes para la comprensión de la vida psíquica de cada persona” (p. 169).

### **Planteamiento del Problema**

Según Sandoval (1997) por Área Problemática en la Investigación Cualitativa, se entiende aquella que:

(...) emerge del análisis concreto de un sector de la realidad social o cultural tal cual ella se manifiesta en la práctica y no a partir de conceptualizaciones previas realizadas desde alguna de las disciplinas ocupadas del estudio de lo humano. En tal sentido, la selección de los tópicos de investigación y la conceptualización de los mismos sólo puede hacerse a través del contacto directo con una manifestación concreta de una realidad humana, social o cultural. (p. 103).

Esto es, que más que analizar un tema o problema en general, se toman para su análisis casos concretos y particulares que dan cuenta de dicha problemática. De la misma manera en que lo resalta López, H. (2003), la realidad es la que inspira este tipo de investigaciones y es, a partir de su reconocimiento que podemos determinar la problemática a investigar.

De acuerdo al último Estudio Nacional de Salud Mental hecho en Colombia realizado por el Ministerio de Protección Social, con el apoyo del Consejo Nacional de Seguridad Social en Salud y mediante convenios de cooperación con la Organización Mundial de la Salud, la Universidad de Harvard y la Fundación FES –Social:

Los trastornos mentales se configuran como un problema de salud pública por su magnitud, por los costos que implican y por su impacto en los individuos, las familias, las comunidades y la sociedad en términos de un sufrimiento que va más allá de las cifras y de la discapacidad que generan. (2003, p.14).

Conclusiones como las anteriores son las que dejan claramente vislumbrada la necesidad de explorar nuevas comprensiones que nos conduzcan a reflexionar sobre alternativas de acción que propendan por el mejoramiento de la salud mental del ser humano. Se procuró por lo tanto indagar, desde la vivencia de los sujetos participantes de esta investigación, cómo experimentan ellos el proceso creativo a partir de la comprensión de su intencionalidad, vivencia ésta que nos conduce a reconocer su intencionalidad en la creación de obras musicales como un área importante en sus vidas relevante para ser estudiada, permitiéndonos así vislumbrar la composición musical como una experiencia que posibilita una sensación de sentido que conduce a quienes la vivencian a experimentar algún grado potencial de salud mental. Entendemos la salud mental en la presente investigación: “más en un sentido pendular que implica integrar y aprender a discriminar experiencialmente cuándo es más apropiado para el desarrollo del propio potencial y del proyecto de vida adaptarse o ajustarse o bien individualizarse” (De Castro & García, 2011, p. 94).

Teniendo en cuenta que intencionalidad puede ser orientada básicamente hacia tres distintas formas, que son la expansión, la constricción y la centración, al respecto De Castro y García (2011) explican que:

La expansión se refiere a la tendencia hacia el crecimiento, el desarrollo del propio potencial mediante la afirmación de la individualización y la libertad; la constricción se refiere a una tendencia adaptativa mediante la cual la persona se ajusta al entorno o contexto para poder desempeñarse de mejor manera, en esta la persona desarrolla su potencial mediante una sana adaptación a las demandas socio-culturales; y la centración



se refiere a una manera centrada y sana de integrar las dos anteriores de forma tal que el ser humano se permita adaptarse al contexto en que se encuentra sin renunciar a desarrollar su potencial creador, y viceversa, es decir, que se permita desarrollar su potencial de ser al tiempo que aprende a adaptarse de una manera funcional que le permita seguir desarrollándose psicológica y socialmente (p. 93-94).

Es la última tendencia hacia la centración la que nos permite observar la dinámica fluctuante de las vivencias humanas en la que ha consistido siempre el dilema del ser humano que nos lleva de un extremo a otro, unas veces vivenciandonos como sujetos, y muchas otras como objetos de las experiencias. En este sentido, si partimos de la idea que ambas vivencias (esto es, ser en ocasiones sujetos de las experiencias y en otras objetos de las mismas) hacen parte de un proceso experiencial necesario para poder desarrollarnos sanamente, la salud mental implicaría entonces dejar de lado la lucha y la rivalidad entre las tendencias de individuación y adaptación o entre las tendencias de expansión y constricción.

### **Justificación**

Afirma Irvin Yalom (1984, p. 561) que “El mundo oriental nunca ha afirmado que exista una “finalidad” en la vida, ni cree que éste sea un problema por resolver”. Pero en el mundo occidental resulta más importante encontrar un sentido vital, que sirva de principio organizador a las decisiones que debemos ir tomando en el devenir de nuestra vida. Esto nos plantea la disyuntiva descrita por Yalom (1984, p. 505), referida a que “no existe ningún significado universal ni un gran diseño en el mundo ni ninguna guía para vivir que no sean las que crean los individuos”; esto es, que somos libres para aceptar o negar los sentidos o los significados (siempre provisorios) que elegimos en cada momento. Sin embargo, el compromiso que contraemos con una experiencia profunda, una causa o un proyecto de vida, constituye una gran fuente de significado; sobre lo que concluye Yalom (1984, p. 575): “El sentido de plenitud del significado es un producto derivado de dicho compromiso”.

Captando las dificultades que en ocasiones el ser humano manifiesta en su cotidianidad para hacer frente a los constantes cambios que acontecen en su contexto, encontrándose inmerso en transformaciones a las que se ve expuesto día a día, éste evidencia una búsqueda de alternativas que le ofrezcan la posibilidad de vivenciar un sentido de vida y una existencia menos alienada, en la que pueda experienciarse como un ser congruente consigo mismo y con su entorno. Al respecto Rollo May (1975) manifiesta: “Estamos llamados a hacer algo nuevo, a confrontarnos con la tierra de nadie, a abrirnos paso en una selva de senderos sin hollar y de donde nadie ha vuelto para indicarnos el camino. Esto es lo que los existencialistas llaman la ansiedad de la nada” (p. 14).

Si tenemos en cuenta el panorama en salud mental anteriormente mencionado, y a partir de la visión holística sostenida actualmente tanto sobre la salud como sobre la enfermedad como un todo integrado biológico, psicológico y social, autores como Rollo May (1990) han hecho eco de dicha comprensión integradora, manifestando que en *TODA* experiencia humana está implicado el fenómeno de la *Intencionalidad*, comprendiendo ésta como la estructura que le da sentido a dicha experiencia:

La intencionalidad es algo que está en la base de las intenciones tanto conscientes como inconscientes. Se refiere a un estado del ser y abarca, en mayor o menor grado, la *totalidad* de la orientación de la persona en el mundo en un determinado momento (...)

La intencionalidad es una respuesta afirmativa de la persona a la estructura de su mundo (...) la intencionalidad suministra la estructura subyacente del querer y el *deseo* (...)

Todo acto de conciencia *tiende hacia algo...* y tiene en sí, aunque sea solo latente, algún impulso hacia una dirección con miras a la acción (...) La intencionalidad se muestra en el acto mismo (...) es un acto que (...) supone una respuesta, es responsable (May, 2000, p. 206-209-212).

Dada la poca información encontrada en la revisión de la literatura sobre aspectos existenciales inherentes a la experiencia de la creación musical y su potencial impacto en la salud mental, esta última que desde la propia experiencia implicaría el reconocimiento en el ser humano de lo que es más adecuado -esto es, ya sea adaptarse o ajustarse o bien individualizarse- para el desarrollo de sus propias potencialidades y de su proyecto de vida, se consideró en ese sentido pertinente y relevante aportar una comprensión fenomenológica de la relación entre la creación artística (musical) y el fenómeno humano de la *Intencionalidad*, reflexión ésta hecha a

partir del método fenomenológico, que como bien anota Martínez (2009, p. 180): “trata de seguir un *análisis intencional* (identificación de la intención que anima la acción y toda la conducta), ya que la referencia intencional constituye la estructura básica del fenómeno y la clave para comprenderlo (véase Martínez M., 1982, cap. 11)”.

Martínez (2009, p. 180) reseña en este sentido, que “Husserl concentró su atención en el referente intencional porque lo creía la estructura básica del fenómeno (...) La intención es la estructura básica y, por tanto, la clave del conocimiento de una persona, porque la intención con que perseguimos un objetivo coordina y orienta muchas motivaciones, sentimientos, deseos, recuerdos, pensamientos y conductas hacia esa meta”. Intentamos entonces a través de la presente investigación, indagar desde el enfoque fenomenológico de la psicología, en la comprensión de la intencionalidad en la creación de las obras musicales de los compositores sujetos de investigación del presente estudio.

### Antecedentes

Haciendo una búsqueda en bases de datos tales como: ScienceDirect y Scopus de Elsevier, Jstor, Redalyc, ISI Web Knowledge, y Jornals como: Jornals of Phenomenological Psychology, The Humanistic Psychology, Review of Existential Psychiatry and Psychology; Journal of Humanistic Psychology, entre otros, fueron encontrados 69 documentos desde 1939 (año en el que el músico ruso Igor Stravinsky escribe su libro “Poética Musical”), pasando por los años 1966, hasta el 2014. Entre Artículos de Investigación, Tesis de Grado y libros de texto, el principal criterio de selección para la revisión de dichos documentos consistió en estudios que desde el Método Fenomenológico de la Psicología indagaran acerca de la intencionalidad y el acto creativo musical (composición musical), no encontrándose ningún estudio empírico que explorara estas dos variables haciendo uso de dicho método (fenomenológico). En segundo término, se tuvieron en cuenta aquellas investigaciones que desde la disciplina psicológica mostraran una aproximación a los fenómenos de la intencionalidad, el arte, la música y la creatividad, pero no desde un abordaje fenomenológico. Y en tercer lugar, fueron tenidos en cuenta todos aquellos estudios que de igual forma intentan comprender la experiencia psicológica de la música, desde otros modelos teóricos y metodológicos diversos.

En este orden de ideas, describiremos a continuación los estudios que desde el método fenomenológico han logrado una mayor aproximación a la comprensión del fenómeno de la *intencionalidad* con relación a la experiencia musical, más no a la experiencia de *creación musical* misma, puesto que investigaciones que indagaran sobre estos dos aspectos (intencionalidad y composición musical) haciendo uso del método fenomenológico no fueron encontradas; grupo éste en el que son también incluidas algunas tesis de grado que aunque no

trabajan el tema de la música, implementan el *método fenomenológico* para la comprensión de vivencias como la ansiedad, la depresión, el bienestar y las relaciones efectivas, teniendo en cuenta el fenómeno de la intencionalidad como una de las variables esenciales del proceso.

### **Desde el Método Fenomenológico: Intencionalidad, Creatividad y Música**

Roberto Agúndez Márquez -Licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Baja California-, en su artículo: “*De la intencionalidad a la múltiple significación de la obra musical*”, afirma que toda comunicación vive una intencionalidad sin la cual la necesidad de comunicarse no tiene motivo ni se justifica. Agundéz (2010) nos explica:

No se expresa algo sin esperar una respuesta. No puede existir un producto comunicativo sin esta intencionalidad (Greimas, 1979). No es un esfuerzo que se quiera como vano el elegir la frase que estéticamente exprese el sentimiento, la idea, buscar las palabras, las rimas, armonizar la melodía, crear los arreglos. Tener que elegir y sacrificar partes de la creación que no ayudan a transmitir mejor la idea, la atmósfera, el sentimiento. Toda esta intencionalidad vive en la obra y activa el proceso de hacerla manifiesta en su reproducción. Quien la crea, y creada, quien la recrea consciente o inconsciente la inyecta. (p. 4).

En ese intento de comprensión de la creación de una obra musical, Agúndez (2010) concluye:

El que escribe música expone sus motivos y los justifica en función de la estructura que crea. Confiere a cada sonido que emite limpio o procesado un *significado*. Traduce un sentimiento en sonidos, y no cualquier sonido dice algo, aún cuando el tono sea el

mismo éste se puede convertir en un signo en particular que media entre ese sentimiento (Peirce, 1974). Cada signo acústico se reconvierte en la medida que se acopla y fusiona con otros, creando niveles superiores de significados, estados de ánimo, vivencias, escenas, atmósferas.

Por otro lado, Alfred Pike (1966) en un estudio denominado “*The Phenomenological Approach to Musical Perception*” manifiesta que el acercamiento fenomenológico a la opinión musical describe una estructura perceptiva y experimental de los procesos psicológicos y acontecimientos musicales que pertenecen inseparablemente a estos últimos en virtud de su intencionalidad intrínseca. Sobre ello, dice que la experiencia musical es básicamente perceptiva, y consiste en una capa de impresiones tonales, un sentido fluido de percepción y sensaciones. En la experiencia musical los aspectos perceptivos de los eventos musicales son tomados y uno termina intencionalmente implicado en una situación musical en la que se convierte, dice Pike.

Este mismo autor posteriormente (1967), en un artículo denominado “*The phenomenological analysis and description of musical experience*” publicado en *Journal of Research in Music Education*, realizando un análisis fenomenológico de la experiencia musical, define la música como un sistema artístico de eventos tonales integrado psicológicamente en una experiencia. Este autor explica (1967) que “la clave para la comprensión de la experiencia musical, la proporciona la consideración simultánea y conexión íntima del aspecto concreto de la música (es decir, sus acontecimientos tonales y relaciones) con la precisión de su significado afectivo percibido”. En ese sentido nos explica, que los acontecimientos tonales fenomenológicos *objetivos* incluyen los tonos individuales, intervalos, motivos, melodías, acordes y sus progresiones, esquemas métrico y rítmico y relaciones sintácticas, y que los factores fenomenológicos *subjetivos* consisten en los

estados de conciencia evocados por los acontecimientos tonales y cómo ellos aumentan el *significado afectivo*. Teniendo en cuenta estos dos acontecimientos tonales fenomenológicos (objetivos y subjetivos), la descripción fenomenológica cambia por lo tanto, el énfasis, desde lo experiencial, hacia el nivel lingüístico; esto es, que para el oyente los sonidos existen como experiencia pre-lingüística, es decir, están inmediatamente dados y comprendidos sin significados interpolados extramusicales; a este nivel de la experiencia, la música es su propia lengua, afirma Pike (1967). El autor concluye en este sentido que:

Los tonos y sus relaciones sirven como medios autónomos de la expresión y de la experiencia. Y en este sentido, el interés primero de la fenomenología se dirige hacia la estructura esencial, las relaciones intrínsecas, y a las auto-revelaciones de acontecimientos musicales, no a sus causas, ni a sus inferencias extramusicales. La fenomenología pregunta simplemente si un acontecimiento tonal y su efecto son fenómenos en nuestra experiencia real. (Pike, 1967, p. 316).

En su conclusión al respecto este autor formula una pregunta clave: ¿Cuál es el efecto básico de la música en el oyente? Sobre lo que concluye:

El acercamiento fenomenológico a la música es una tentativa de observar y describir las características perceptivas y experimentales esenciales de los acontecimientos tonales. Este procedimiento implica la suspensión deliberada de todas las exaltaciones extramusicales que pudieron interferir con la observación objetiva. El fenomenólogo simplemente pregunta: ‘¿Cuál es el efecto básico de la música en el oyente?’. Los datos de la descripción fenomenológica son dados en términos de experiencia inmediata y no requieren ninguna adicional interpretación de tal experiencia. (Pike, 1967, 319).



En la construcción, análisis e interpretación de los datos, este autor afirma que la música como sistema básico de comunicación implica que es independiente de la aclaración verbal; es decir, afirma que la música puede ser investigada sin referencia a la lengua, y aquí, la experiencia musical, por sí misma, se da antes de su explicación lingüística; pero sin embargo este aspecto verbal debe ser tenido en cuenta, es decir, que antes que la descripción fenomenológica pueda ocurrir, debe haber reflexión en el acto de escuchar, y debe haber análisis de la experiencia que va a ser descrita, opina el autor.

Por ejemplo, si se pide a alguien describir su experiencia musical –dice Pike-, es probable que esta persona diga que cierto acorde es “disonante”, o una melodía “agradable”; y si se le pregunta qué está haciendo él, contestará que está percibiendo la naturaleza de acontecimientos musicales; en este momento exacto dice Pike (1964). El acontecimiento musical no está solo referido entonces al acto de saber, sino también al de percibir; y así, dos clases de saberes se revelan: musical-sentido, y opinión-sentido. El primero, el implícito, es consciencia musical no reflexiva dice el autor, es no consciente de percepción, del goce, etc.; en este nivel no hay conciencia de uno mismo y de sus estados; es pre-reflexivo, y a este punto, no se expresa, por lo que puede ser posible poderla investigar; al ser espontánea (actitud natural) tiene el contenido de la experiencia y se debe clarificar para sacarla de lo implícito.

Pero, Pike (1967) considera que esta experiencia “vivida” debe apoyar la expresión reflexiva, puesto que sin tal justificación habría simplemente un conocimiento abstracto divorciado de realidad. Por ejemplo, psicólogos de la Gestalt han demostrado según este autor, que muchas cualidades adicionales a las cualidades sensoriales tradicionales, tienen también un status fenomenológico y son el producto de una organización sensorial. Así, fenómenos objetivos

como: “consonante”, “disonante”, “simétrico”, “angular”, “disjunto”, “oración conjuntiva”, “agraciado”, etc., se pueden utilizar para describir las características específicas de acontecimientos tonales extendidos.

Pero también cualidades como: “atractivo”, “repulsivo”, “agradable”, “el calmar”, “excitación”, etc. son también fenómenos *subjetivos*. Afirma el autor que estos acontecimientos tonales también exhiben detalles gestálticos o cualidades de forma como: “Completo”, “Incompleto” que son términos que pertenecen a la estructura musical experienciada. Otros como “comenzar”, “conclusión”, “interrupción”, “procedimiento”, “repetición”, “digresión”, “retraso”, “indeciso”, son todos términos que se refieren al desarrollo extendido y son todas fases de esa organización, afirma Pike (1967).

De acuerdo a lo anterior, el autor manifiesta (1967) que “Oímos el movimiento de la tensión a la relajación en la resolución a partir un acorde a otro (...) oímos y sentimos inmediatamente la transición de la tensión a la relajación” (p. 317). Así, los términos usados en la descripción fenomenológica deben ser probados y verificados comparando sus implicaciones con los datos empíricos registrados.

La significación musical, particularmente en sus aspectos perceptivo-afectivos, son los medios fundamentales de un informe de investigación cualitativa de corte fenomenológico. Tal significación se puede describir con un vocabulario extraído de los términos homólogos y análogos actuales dentro del uso general de la lengua, más que en una jerga técnica reservada para los teóricos de la música, o en las descripciones extra-musicales, metafóricas de los referencialistas, afirma Pike (1967). Los términos no deben ser un vocabulario privado propio, dice, pero si una terminología fenomenológica común entendida por otros. La función importante

de tal terminología es servir como guía objetiva real para todo el mundo. La descripción fenomenológica presupone entonces un marco, de la clase de nombres y de la determinación y clasificación de los fenómenos, en lo que respecta a un desarrollado sistema de clasificación.

Con respecto a la estructura de la experiencia musical inmediata, este autor afirma que ésta “se obtiene con la cognición intuitiva, una penetración perceptiva directa, y habitual en la cual el acontecimiento tonal y su significado se comprende en el nivel de su estructura esencial. Esto da lugar a lo óntico, experiencia “vívida”. La esencia objetiva de un acontecimiento tonal intuitivo se comprende en la experiencia de ese acontecimiento como el objeto directo de la conciencia” (Pike, 1967, p. 317).

Pike unos años después (1972) presenta otro estudio denominado “*A phenomenological analysis of emotional experience in music*”, resaltando que el análisis fenomenológico presta especial atención a la estructura de la experiencia inmediata vivida, e intenta describir tal experiencia en lenguaje cotidiano. Este estudio se ocupa del uso del método fenomenológico a un problema experimental específico: la respuesta afectiva a la música. Para exponer esta experiencia, los ejemplos concretos del comportamiento musical eran obtenidos experimentalmente con los informes de los fenómenos de los temas seleccionados. Los componentes de estas descripciones fueron estudiados para descubrir su carácter “accidental” o esencial, y los resultados recopilados, incorporados a una definición, encontrándose que hay tantas respuestas diversas a la música como oyentes de respuesta hay, siendo la subjetividad de sus experiencias el punto focal de este estudio.

Pike (1972) concluye en este estudio que el análisis fenomenológico se restringe a los problemas particulares y se dirige hacia la obtención de descripciones espontáneas de la

experiencia subjetiva. Todos los datos de la experiencia musical percibidos son válidos para el fenomenólogo: Impresiones de espacio de la duración, el intervalo y lo melódico, el movimiento, el timbre, las sensaciones de la atracción, repulsión, tensión-relajación, expectativas, así como los estados de ánimo más fijos evocados por la música en una gran variedad de situaciones. Los experimentos tradicionales en la psicología de la música se han basado en un acercamiento diferenciado al comportamiento del oyente y se han formulado desde el punto de vista del experimentador más que del tema. Se fijan las situaciones musicales estáticas y las causas de diversas respuestas a las situaciones que se investigan. El punto tradicional es estudiar las diferencias entre los oyentes más no los momentos comunes a la experiencia individual. El propósito no es estudiar la experiencia musical subjetiva en sí misma, pero si utilizarla como indicador de la manera en la cual los oyentes reaccionan a ciertos tipos de música. Los resultados estadísticos son aplicables a la construcción de teorías de inteligencia y de aptitudes musicales, afirma Pike.

Un aspecto importante que resalta este autor, es aclarar, que el análisis fenomenológico se refiere a alcanzar los fundamentos existenciales de la experiencia musical común (podrían decirse, las esencias); estas descripciones son de la experiencia individual, y aplicables a la terapia musical, a los problemas de asesoramiento musical, a la determinación de preferencias musicales individuales, a la creatividad musical, al desarrollo de actitudes elogiosas y a los aspectos sociológicos del comportamiento musical. En la práctica, los resultados de la psicología tradicional y de la psicología fenomenológica se complementan en vez de excluirse.

En otra investigación posterior, denominada “*Foundational aspects of musical perception: a phenomenological analysis*” Pike (1974) analiza, a partir de un análisis fenomenológico, los

aspectos que fundamentan la percepción musical, considerando que la opinión musical es básicamente una aprehensión pre-reflexiva de los acontecimientos musicales, y como tal, éstos proporcionan el fundamento para todos los procesos superiores del pensamiento musical (percibir, pensar, comunicar). En este artículo, Pike explica que un concepto central de la fenomenología es la noción de *intencionalidad* y al respecto afirma que la opinión musical es *intencional*. Con relación a ello comenta que mientras en un día ordinario, los oídos son sitiados por muchos estímulos de sonidos y a la mayor parte de ellos no les hacemos caso, a otros en cambio se les responde automáticamente. Sin embargo, los mismos estímulos no producen siempre la misma respuesta. Sobre ello afirma Pike, que en cierto día uno puede ser que oiga una composición, pero estar absorbido en un cierto problema de disgusto, y en ese caso quizás apenas se capte la música o ésta sea casi totalmente ignorada. Éstos son varios ejemplos de las actitudes, o como afectan las emociones la opinión musical. La opinión musical en ese sentido revela entonces su carácter *intencional*, por lo que también da evidencia de un proceso de soporte fenomenológico.

En un estudio mucho más reciente, Robinson (2008) realizó el estudio “*The creative process and its impact on awareness: a phenomenological investigation*”, para investigar el proceso creativo como experiencia vivida y su impacto en el conocimiento. Se quiso explorar el cambio en el conocimiento de los participantes, asociado al proceso creativo y su potencial para evocar la transformación personal. Para ejecutar este estudio fue utilizada una aproximación fenomenológica cualitativa. Los participantes de la investigación consistieron en artistas visuales, escritores y músicos. Se seleccionaron a tres individuos en cada dominio, es decir un total de nueve participantes. El proceso de la recolección de datos consistió en entrevistas en profundidad con cada participante, dirigido por una serie de preguntas amplias. Los resultados revelaron las

dimensiones cognoscitivas y emocionales del proceso creativo, tales como: conflicto; agitación interna; una tentativa de desafiar apremios; emoción de forma aplastante o intensa; una necesidad de sentirse liberado; y la búsqueda de un nuevo orden. Los cambios en el conocimiento asociado al proceso creativo que fueron encontrados incluyeron: exploración del lado oscuro del ser; el sentido de una acumulación de la presión; entrega; abandono de control; un estado de fluir; una calidad meditativa del conocimiento; y un canal de una fuerza de la vida más allá del sí mismo. Los resultados muestran la transformación con el proceso creativo, implicando las siguientes experiencias: enlace de realidades internas y externas; superación del ego; abarcamiento de lo desconocido; catarsis; permitir que la emoción abrumadora se mueva a través de uno mismo; integración de fuerzas aparentemente en oposición; comunión; destrucción y reconstrucción; y ruptura de patrones de repetición. Según esta investigación, las implicaciones para la psicología clínica sugieren que una calidad de la resiliencia, la capacidad de enfrentar conflicto y de moverse con dificultades, la experiencia de la integración, y la formación de un sentido más cohesivo de uno mismo, se puede fomentar con el proceso creativo. Las sugerencias para la investigación futura incluyen según ésta investigación: exploración adicional de la resiliencia e integración psíquica en lo referente al proceso creativo; la deconstrucción de un paradigma actual, como fuerza que es la base del impulso creativo; así como el potencial transformativo de la creatividad con respecto a un sentido colectivo.

Nelson y Rawlings, en otro estudio publicado en el año 2007 y titulado “*Its Own Reward: A Phenomenological Study of Artistic Creativity*”, realizan un estudio fenomenológico de la creatividad artística, afirmando que la fenomenología del proceso creativo ha sido un área descuidada de la investigación de la creatividad. En esa medida su estudio investigó la fenomenología de la creatividad artística con entrevistas semi-estructuradas en 11 artistas. Los

resultados consistieron en 19 componentes ligados, con 3 dinámicas de funcionamiento dentro de estos componentes: Una dinámica intuición-análisis, una dinámica unión-división, y una dinámica libertad-constreñimiento. Los resultados son discutidos en lo referente a las aplicaciones de la creatividad y espiritualidad, intuición y análisis, la síntesis creativa, los componentes afectivos, y la fluidez. Estos ponen un énfasis particular en los cambios en el sentido de sí mismo, asociado a la experiencia creativa y al efecto de activación de una síntesis de elementos dispares.

Roald (2008) publica el estudio denominado “*Toward a Phenomenological Psychology of Art Appreciation*” referido al desarrollo de una psicología fenomenológica de la apreciación del arte, con el que muestra que las experiencias con arte han sido del interés de fenomenólogos por muchos años, pero este autor manifiesta que con todo y ellos, la cuestión psicológica del aprecio del arte no se ha tratado. Este artículo atiende a esta carencia, ejemplificando los méritos de una investigación psicológica fenomenológica a través de este estudio, que se basó en tres entrevistas semi-estructuradas llevadas a cabo con los visitantes de un museo. Las entrevistas fueron articuladas al compendio de los significados, así como a las descripciones de la primera recepción estética, de la interpretación retrospectiva, y de los “horizontes de las expectativas”. Los resultados demuestran que el aprecio del arte aparece, como variaciones en las formas experimentales abarcadas, de experiencias gratificantes de belleza, de desafíos a la comprensión, y de alteraciones en las formas corporales de las emociones. La psicología fenomenológica de la experiencia real, viva, puede cobijar las teorías fenomenológicas del aprecio del arte de Heidegger y Merleau-Ponty, con las que destaca la importancia psicológica de experiencias con arte, dice el autor.

Reed (2009) en un estudio titulado "*The role of music in the meaning-making processes of older performing musicians*", analiza el papel que juega la música en los procesos de construcción de significado de los más viejos músicos de ejecución, a partir de tres campos: Enseñanza para adultos, gerontología social y música. Los resultados de esta investigación sugieren que la ejecución de la música puede asegurar buena salud, fomentar el compromiso productivo en actividades con otros, y facilitar conocimiento de sí mismo y así, la individuación. El marco teórico para el estudio estuvo basado en la teoría de aprendizaje experimental, teoría de la continuidad, y el concepto de Jung sobre individuación. La investigación fue dirigida utilizando la metodología de la investigación narrativa, estrechamente informada por la fenomenología. Para asegurar datos ricos en información, fueron utilizadas entrevistas personales y de grupo. La muestra estuvo comprendida por nueve músicos de ejecución de New Holland Band, una banda de la comunidad situada en la ciudad de Nueva Holanda, Pennsylvania. Las edades de los participantes oscilaban desde 72 a 93 años en el momento del estudio. Cuatro temas cruciales emergieron del análisis de los datos: Primero, los mentores y los encuentros tempranos con la música formaron las vidas musicales de los narradores tan perceptiblemente que el ser ejecutantes les ha servido como constante a través de su edad adulta, especialmente durante épocas de tensión o de transición. En segundo lugar, el contexto, el repertorio, los ejecutantes y la audiencia crearon para los narradores experiencias musicales muy profundas, y para algunos de ellos, espirituales. Los datos que apoyaban este tema crucial también destacaron la capacidad de la música de influenciar en las emociones y el espíritu de los narradores, contribuyendo de tal modo en el desarrollo de una espiritualidad más madura. Tercero, The New Holland Band fue vista por los narradores como una comunidad en la cual se sentían valorados por su contribución a la excelencia musical. Cuarto, los narradores o no se sentían tan viejos como su edad



cronológica, o manejaron los síntomas del envejecimiento para no hacer que interfirieran con la continuidad de su forma de vida preferida. Y, la pasión obvia de los participantes para que fuera personalmente relevante -la ejecución de la música- sugirió fomentar su progresión hacia la individuación.

Calapucha, Hertica y Uzendoski (2005) en un estudio denominado “*The Phenomenology of Perspectivism: Aesthetics, Sound, and Power in Women's Songs from Amazonian Ecuador*”, exploraron por su parte, cómo las estructuras poéticas de la gramática y de la música, en las canciones de tres mujeres del Napo Runa del Ecuador amazónico, evocan la teoría nativa del potencial del cuerpo y su capacidad de atraer cosas, energías, aptitudes y a personas. En el enfrentamiento de la complejidad estética y cultural de estas canciones, han dibujado una variedad de acercamientos teóricos, entre ellos franceses y brasileños: estructuralismo, encarnación, mimesis, etnopoésia, y etnomusicología.

De Castro, Guerrero y Pernet (2006) realizaron a partir del método fenomenológico la Investigación: “*Comprensión de la experiencia de ansiedad en personas que no viven del arte pero que confrontan dicha experiencia por medio de creaciones artísticas*”, la cual evidenció cómo es posible aceptar la propia ansiedad, entendida esta como la aprensión descentrelazada por la amenaza a algún valor que el individuo considera como esencial para su existencia como persona (May, 2000). Estos valores están relacionados con el deseo de estar en contacto con los aspectos esenciales de su vida, con la preocupación por su propio crecimiento, especialmente con su crecimiento espiritual y principalmente con el hecho de ser artista [“Yo sin el arte no me concibo” (11:3), afirma]; lo cual implica poder dedicarse de lleno a la producción artística para de esta forma, alcanzar su realización personal, la cual reconoce a partir del deseo de querer

transmitir un mensaje al mundo social, y asumirla de forma constructiva a partir de la responsabilidad, el autoconocimiento, el deseo de realizarse y la preocupación por el propio crecimiento. Y en la investigación realizada por Cardona, De Castro, Gordillo y Támara (2006) denominada “*Comprender la experiencia de Ansiedad en un estudiante que pertenece a un grupo artístico de La Universidad del Norte de la ciudad de Barranquilla*”, realizada también desde el método fenomenológico, igualmente se concluyó cómo por medio de la experiencia artística es posible hacer frente a la ansiedad de manera que dicha vivencia permita un manejo más adecuado de la misma.

Streb (1984) en su estudio llamado “*Thoughts on Phenomenology, Education, and Art*” explica el método fenomenológico de Edmund Husserl, pero haciendo un énfasis de su uso en los problemas de la educación y la educación en el arte. El modo de ser del profesor es analizado fenomenológicamente y los resultados del análisis son usados en conjunto con los resultados de varios análisis fenomenológicos de la estética, para construir la teoría fenomenológica, aún rudimentaria dice el autor de la educación del arte.

Adicional a la exploración anterior, fueron revisadas un grupo de 11 investigaciones, en las que es también implementado el Método Fenomenológico, en vivencias distintas a la música:

El foco principal de este método [fenomenológico] era el estudio de fenómenos y su sentido, enmarcado dentro de la experiencia, y co-constituido entre la persona y el mundo, accediendo a las estructuras de sentido, no como cuestión de inducción o de generalización, si no como resultado del estudio directo de los fenómenos. Esto conlleva a un proceso *intencional*, dirigido activamente por la *intención* humana, mas no por una causalidad no mecánica (...) La fenomenología hermenéutica, como método de investigación en psicología, atiende a

principios e intereses en relación a la experiencia vivida, su sentido/significado, e *intencionalidad*. (De Castro & Moran, 2007).

Siete de estas investigaciones intentan comprender -a partir del método fenomenológico- la experiencia de ansiedad desde las más diversas vivencias y contextos, y en cuatro de ellas se indaga acerca del sentido, el bienestar, la depresión y las relaciones afectivas (Cardona, De Castro, Gordillo & Támara, 2006; Castilla, De Castro, Quintero, 2005; Concha, De Castro, Gomez, Ramirez & Rivero, 2010; Cuesta & De Castro, 2008; De Castro, Donado & Kruizenga, 2005; De Castro, Ferrer, Mendoza, & Motta, 2008; De Castro, Guerrero & Pernet, 2007; De Castro, Gutiérrez, Hernández, López & Sanjuán, 2007; De Castro & Muñoz, 2010; De Castro & Pérez, 2005; De Castro & Polo, 2009; De Castro & Polo, 2007; De Castro & Salamanca, 2006).

### **Desde la Psicología: Intencionalidad, Música, Arte y Creatividad**

Un segundo grupo de investigaciones analizadas en la presente revisión, revela los resultados de estudios realizados acerca de la intencionalidad, el arte, la música y la creatividad y su relación con la disciplina psicológica, pero no abordados desde el método fenomenológico.

Best (1981) en su artículo “*Intentionality and Art*” afirma que las emociones se pueden considerar como formación de un espectro, en el que por un extremo están esas sensaciones que se caracterizan generalmente de manera relativamente no diferenciada, tal como la cólera, la alegría, y el miedo, y, en el otro extremo, las que se particularizan altamente. Este autor afirma que la colocación en este espectro depende de la variedad de objetos *intencionales*; esta

*intencionalidad* es la que se expresa ya sea en la obra de arte creada o en la percepción e interpretación que se hace de la misma.

Savile (1969) en el artículo “*The Place of Intention in the Concept of Art*” analiza la base conceptual de la relación entre el arte y la intención. En la primera parte del artículo nos muestra la naturaleza teórica de esta relación y establece en términos generales algunas consideraciones sobre el concepto de arte; y en la segunda parte hace una tentativa de dar a esta relación una cierta precisión, examinando el papel de la intención al explicar el texto de una obra de arte y la lectura correcta del mismo.

Vladimirovna (2009) utiliza por su parte las ideas existenciales de Jean-Paul Sartre -uno de los filósofos existencialistas que más indagó durante toda su vida en el estudio de la conciencia del hombre y su intencionalidad- para proporcionar una filosofía de enseñanza de la ejecución del piano, estudio denominado “*Existential piano teacher: the application of Jean-Paul Sartre's philosophy to piano instruction in a higher educational setting*”, que incluye el conocimiento de conceptos como la libertad, el abandono y la responsabilidad, como requisitos previos para la interacción del estudiante-profesor, y para ello ilustra con ejemplos concretos del mundo de la enseñanza y de la ejecución de este instrumento, lo que significa ser humano, tratando ideas como el abandono y la ansiedad. El estudio, con la ayuda del existencialismo, describe la interacción entre los diversos elementos: el profesor, el estudiante, el ejecutante, y el ser humano, y proporciona una mejor comprensión de la complejidad de la relación alumno-profesor en el programa de ejecución del piano de la Universidad de Miami, en Estados Unidos.

Hickey y Webster (2001) publican el estudio denominado: “*Creative thinking in music*” en el que revisan lo que puede ser mejor para que los profesores de música consoliden la capacidad

inherente del pensamiento creativo musical en los niños. Se repasan en el artículo algunas nociones fundamentales que ayudan a definir el pensamiento creativo en música y a ponerlo en el centro de lo que hacen los educadores de la música. El artículo concluye que todos nacemos con la capacidad de pensar, de actuar, y de vivir creativamente. La liberación de creatividad puede ocurrir en espacios tales como: composición de música e improvisación, así como en el escuchar, el movimiento y la ejecución. La consolidación del pensamiento creativo en sonido, debe ser un principio básico de la filosofía personal de la enseñanza de la música, de manera que custodiándose en ese sentido la mente-persona, el proceso, el producto y el lugar, los profesores pueden animar, estimular, y liberar un pensamiento creativo mucho más musical en sus salones de clase.

Bharucha, Curtis y Paroo (2006) realizan la investigación: “*Varieties of musical experience*”, en la que los autores sostienen que la cognición de la música implica el uso de códigos acústicos y auditivos para evocar una variedad de experiencias conscientes. La variedad de dominios que se abarcan con la música es tan diversa que es confusa si un solo dominio de la estructura o de la experiencia es definido, dicen los autores. La música es mejor entendida como forma de comunicación en la cual los códigos formales (los patrones acústicos y sus representaciones auditivas) se emplean para sacar una variedad de experiencias conscientes. Luego de proponer su perspectiva teórica, estos autores ofrecen tres ejemplos de experiencias conscientes, sacadas por estos códigos de la música: el reconocimiento de la estructura sí mismo, el afecto, y la experiencia del movimiento.

Runco (2007) realiza la investigación: “*Chance and Intentionality in Creative Performance*” en la que afirma que el papel de la época o el momento en el trabajo, está entre los temas más

importantes del campo de estudios creativos, y una razón de ello es que tiene implicaciones para nuestra comprensión del proceso creativo, e implicaciones adicionales para el cumplimiento del potencial y la prevención de la pérdida de talento.

Aigen (2001), en el estudio denominado: “*An analysis of qualitative music therapy research: Reports 1987–2006: Doctoral studies*”, realiza un análisis comprensivo de las investigaciones realizadas a nivel de Doctorado entre los años 1987 y 2006, acerca de todos los aspectos tenidos en cuenta en la investigación cualitativa en la musicoterapia. La revisión se focalizó en seis áreas: Información demográfica, cualidades del informe, temas y foco, métodos y procedimientos de la investigación, resultados de la investigación, y evaluaciones de la información metodológica. Las conclusiones sugieren la idea de una predominancia de unos estudios metodológicamente sanos, aunque se pueda prestar más atención a las áreas tales como: criterios de selección, reflexividad, la evolución del estudio, la opción de los estándares de la evaluación y procedimientos, ilustrando análisis de datos, y reconociendo la presencia y la influencia de relaciones duales.

### **Música: Correlatos Psicofisiológicos y Afectivos**

Finalmente, en el tercer y último grupo de investigaciones, se describen los estudios que han tratado temas concernientes a la psicología y la música, no desde una perspectiva fenomenológica que aborde el fenómeno de la intencionalidad o de la creatividad, sino desde distintas perspectivas teóricas y metodológicas, que involucran relaciones entre la música y sus implicaciones psicofisiológicas y afectivas.

Bernatzky y Panksepp (2001) realizan la investigación: *“Emotional sounds and the brain: the neuro-affective foundations of musical appreciation”* referida a los sonidos que ellos llaman emocionales y del cerebro, realizando un análisis sobre los fundamentos neuro-afectivos de la apreciación musical. Este artículo resume el papel potencial de los sistemas emocionales desarrollados del cerebro en la mediación de la apreciación musical. Se compendian una variedad de ejemplos de cómo la música puede promover el cambio del comportamiento, incluyendo efectos sobre la memoria, el estado de ánimo, respuestas autónomas de la actividad de cerebro tales como la experiencia de resfriados. Estudios en los animales (por ejemplo en polluelos jóvenes) indican que el estímulo musical tiene efectos mensurables sobre sus comportamientos y sobre la química del cerebro de éstos, especialmente los cambios en el incremento de la noradrenalina del cerebro (NE). Es por ello que las fuentes evolutivas de la sensibilidad musical se discuten, así como sus implicaciones médico-terapéuticas potenciales de este conocimiento.

Adolphs, Dickerson, Etzel, Johnsen y Tranel y (2006) realizaron el estudio: *“Cardiovascular and respiratory responses during musical mood induction”*, en donde utilizando la música para inducir a estados de ánimo en marcos experimentales, así como para propósitos terapéuticos, se analizan cada una de las respuestas cardiovasculares y respiratorias acontecidas. Estudios anteriores han sugerido que escuchando ciertos tipos de música, se experimentan estados de ánimo fuertes, que demuestran también las respuestas fisiológicas asociadas a las emociones inducidas.

Chapados y Levitin (2008) realizan la investigación: *“Cross-modal interactions in the experience of musical performances: Physiological correlates”*, en la que analizan el aspecto objetivo fisiológico de la respuesta emocional a la música que medía la actividad electro-dérmica

de los oyentes de música. La investigación demostró que la información visual presente en un funcionamiento musical es rica en contenido expresivo, y modera la experiencia emocional subjetiva de un participante que escuchaba y/o que observaba los estímulos musicales.

Blondin, Khalfa, Manon y Peretz (2002) publican el estudio “*Event-related skin conductance responses to musical emotions in Humans*” sobre los eventos relacionados a las respuestas de la conductancia de la piel en las emociones musicales de los seres humanos, en el que afirman que mientras que las razones, que son la base de emociones musicales, son confusas, la música es, sin embargo, un provocador de gran alcance de la emoción, y como tal, puede inducir respuestas del sistema nervioso autónomo, cuya medida típica es la respuesta de la conductancia de la piel (SCR). Esta respuesta depende generalmente del despertar del estímulo, uno de los dos determinantes de motivación de la emoción. El objetivo del estudio fue verificar si las reacciones emocionales a la música provocan tales respuestas autónomas de los acontecimientos relacionados, y para ello fueron empleadas cuatro emociones musicales que variaban en excitación: miedo, felicidad, tristeza y paz, demostrando los resultados que los SCR se pueden evocar y modular por el despertar emocional musical, pero no son sensibles a la claridad emocional. Mientras que varios estudios se han realizado con escenas visuales y sonidos ambientales, este estudio trae evidencia similar, pero en el dominio musical.

Altenmüller, Lim, Parlitz y Schürmann (2002) elaboraron el estudio denominado: “*Hits to the left, flops to the right: different emotions during listening to music are reflected in cortical lateralisation patterns*”, en el que analizaron cómo mientras se escucha música, se reflejan diversas emociones en patrones corticales de lateralización. Los estudiantes escucharon 160 secuencias cortas tomadas de los repertorios de jazz, pop-rock, música clásica y sonidos



ambientales. La valencia emocional de los estímulos percibidos era clasificada en una escala de 5 después de cada secuencia, sugiriendo el experimento que los patrones auditivos reales de la activación del cerebro fueron determinados más por su valencia emocional afectiva que por diferencias en una “excelente” estructura acústica. Los resultados son consistentes con el modelo de la especialización hemisférica, referido a las emociones positivas o negativas percibidas, propuestas por Heilman KM (The neurobiology of emotional experience. Journal of Neuropsychiatry and Clinical Neuroscience 1997; 9:439–48).

Barrios, Corsi-Cabrera, Del Río-Portilla, Díaz, Favila-Humara, Flores-Gutiérrez y Guevara (2007) realizaron el estudio “*Metabolic and electric brain patterns during pleasant and unpleasant emotions induced by music masterpieces*” en el que se analizaron los patrones eléctricos y metabólicos del cerebro durante emisiones agradables y desagradables inducidas por obras maestras de la música. Una selección de piano de Bach y un movimiento sinfónico de Mahler que se diferenciaban extensamente en características musicales, fueron utilizados como pedazos agradables y un segmento de Prodnromidés fue utilizado como estímulo desagradable. Diez segmentos consecutivos de 30 segundos de cada pedazo que alternaba con un ruido estático al azar fueron tocados a 19 voluntarios no-músicos para un total de 30 minutos de estímulo auditivo y todos los extractos musicales fueron comparados en común al ruido, concluyéndose que los procesos cognoscitivos y de la lengua fueron movilizados en respuestas generales a la música; así, la integración sensorial y cognoscitiva parece requerida para la emoción musical.

Peretz (2006), desde una perspectiva biológica de la capacidad musical, realiza la investigación: “*The nature of music from a biological perspective*”, en un intento por ofrecer una base conceptual unificada para el estudio del proceso de la música, en donde dicho esquema,

comenta la autora, debe facilitar el estudio de los fundamentos biológicos de la música, para presentar juntos los campos de la genética, la investigación comparada y del desarrollo, las neurociencias y la musicología.

Levitind y Menona (2005) publican la investigación: “*The rewards of music listening: Response and physiological connectivity of the mesolimbic system*”, en la que analizan las recompensas de la música que es escuchada, es decir, la respuesta y la conectividad fisiológica del sistema meso-límbico. Los autores utilizaron los análisis funcionales y eficaces de la conectividad para demostrar por primera vez que el escuchar la música modula fuertemente la actividad en una red de las estructuras meso-límbicas implicadas en el proceso de la recompensa. El aumento funcional y la conectividad eficaz entre las regiones del cerebro que median la recompensa, la autonomía y el proceso cognoscitivo, proporciona la idea del porqué el escuchar música es una de las experiencias humanas más placenteras y gratificantes.

Koelsch y Siebel (2005) realizan la investigación: “*Towards a neural basis of music perception*”, en la que intentan indagar acerca de las bases neurológicas de la percepción musical, la cual implica, dicen los autores, funciones complejas del cerebro, análisis acústicos subyacentes, memoria auditiva, análisis de escenas auditivos, y proceso de sintaxis y de la semántica musical. Además, esta percepción afecta potencialmente la emoción, influye en el sistema nervioso autónomo, en los sistemas hormonal e inmune, y activa las representaciones pre-motoras. De ésta manera, este estudio proporciona una descripción de los recientes desarrollos y un marco para la parte perceptual del proceso musical, marco que presenta un modelo de módulos cognoscitivos implicados en la percepción musical, e incorpora información acerca del curso del tiempo de la actividad de algunos de estos módulos. Se muestran también los

resultados de investigaciones acerca de en donde estos módulos pueden estar ubicados en el cerebro.

Gosselin, Mailhot, Paquette, Peretz y Roy (2008) realizaron la investigación: “*Modulation of the startle reflex by pleasant and unpleasant music*”, en la que compararon los efectos del placer y el displacer musical sobre el reflejo del parpadeo asustado del ojo, y se asociaron marcadores del cuerpo (nivel de la conductancia de la piel, ritmo cardíaco, entre otros). Durante la música desagradable, la amplitud del parpadeo del ojo asustado fue más grande y su estado latente era más corto, comparado con la música agradable, sugiriendo el estudio, que el sistema emocional defensivo fue de hecho modulado por la música; el nivel de la conductancia de la piel fue también más alto para los extractos agradables, proporcionando así los resultados prueba evidente que las emociones eran sentidas en respuesta a la música, apoyando la postura emotiva.

Heinmiller y Trainor (1997) realizaron el estudio: “*The development of evaluative responses to music: infants prefer to listen to consonance over dissonance*”, en el que analizaron el desarrollo de respuestas evaluativas a la música encontrando que los niños prefieren escuchar la consonancia sobre disonancia. Esta investigación demostró, que aunque los niños todavía no tengan el conocimiento específico del sistema musical, de la estructura de la escala que está implicada en las reacciones emocionales de los adultos hacia la música, los niños se asemejan a los adultos en sus reacciones evaluativas sobre la consonancia y la disonancia, ya que los niños mayores de 1 año y 6 meses, parecían escuchar más tiempo un sistema de intervalos consonantes, que un sistema de intervalos disonantes; y en el experimento 2, los niños prefirieron escuchar la versión original de un minué de Mozart, que una versión alterada que contenía muchos intervalos disonantes.

En este mismo sentido, Kagan y Zentner (1998) realizan en Harvard University la investigación “*Infants’ perception of consonance and Dissonance in music*” en la que analizan la percepción de los niños sobre la consonancia y la disonancia en la música. Se expusieron a niños de 4 meses de edad a las versiones disonantes y consonantes de dos melodías. Los niños consideraban perceptiblemente más largas la fuente de sonido y eran menos activos motrizmente a la versión consonante comparada con la versión disonante de cada melodía. Además, la preocupación y el apartarse de la fuente de la música ocurrieron con más frecuencia durante la versión disonante que en la versión consonante. Los resultados sugieren que los niños están biológicamente preparados para tratar perceptualmente como más agradable la consonancia que la disonancia.

Aldridge, Gustroff y Neugebauer (1995) realizan un estudio experimental de la musicoterapia en el tratamiento de niños con retardo en su desarrollo, titulado: “*A pilot study of music therapy in the treatment of children with developmental delay*”, en el que manifiestan que la ejecución musical, que exige la habilidad de la coordinación mano-ojo, parece desempeñar un papel significativo en los cambios de desarrollo, como ocurre en la relación terapéutica musical. Hay un mejoramiento continuo en la escucha y en el discurso, en la coordinación mano-ojo, y en la interacción personal-social. La musicoterapia parece tener un efecto sobre la relación personal, acentuando las ventajas positivas de un escuchar activo y de la ejecución musical, y esto fija alternadamente el contexto para un cambio en el desarrollo.

Danuser y Gomez (2004) realizan una investigación titulada: “*Affective and physiological responses to environmental noises and music*” sobre las respuestas afectivas y fisiológicas a los ruidos ambientales y a la música. Se investigaron las relaciones entre los juicios de la valencia

afectiva (agrado) y excitación, y las respuestas respiratorias a los estímulos acústicos. Dieciséis ruidos ambientales y 16 fragmentos musicales de 30 segundos de duración fueron presentados a 31 participantes, mientras que la respiración, el nivel de la conductancia de la piel y el ritmo cardíaco fueron registrados. El estudio concluyó que aunque los ruidos y la música sean sonidos-vibraciones, fueron encontradas diferencias en las relaciones entre los juicios afectivos y las respuestas fisiológicas, lo que señala diferencias en el proceso de los dos tipos de estímulos acústicos.

Jackendoff y Lerdahl (2006) realizan la investigación: “*The capacity for music: What is it, and what’s special about it?*” en la que indagan en que consiste la capacidad para la música y que es lo especial acerca de ello. Se exploró la capacidad para la música en términos de cinco preguntas: (1) ¿Qué estructuras cognoscitivas son invocadas por la música? (2) ¿Cuáles son los principios que crean estas estructuras? (3) ¿Cómo los oyentes adquieren estos principios? (4) ¿Qué recursos preexistentes hacen tal adquisición posible? Y (5) ¿Cuáles aspectos de estos recursos son específicos a la música, y cuáles son más generales? Se examinaron estas cuestiones mirando los componentes principales de la organización musical: Ritmo (una interacción de agrupamiento y métrica), organización tonal (la estructura de la melodía y de la armonía), y el afecto (la interacción de la música con la emoción). Cada dominio revela una combinación de fenómenos cognoscitivos, concluyéndose que en el dominio del afecto, estos componentes son especialmente enredados, complicando la interacción de varios factores tales como el encuadre estético del propósito general, la comunicación del afecto por el tono de la voz, y la manera musicalmente específica en que los contornos de grados tonales evocan patrones de postura y gesto.

Baumgartner, Jäncke, Lutz y Schmidt (2006) realizan el estudio: “*The emotional power of music: How music enhances the feeling of affective pictures*”, en el que analizan el poder de la música, y cómo ésta realza el sentimiento de imágenes afectivas. Este estudio de resonancia magnética funcional de la proyección de imagen fue diseñado para explorar cómo los estímulos musicales realzan la sensación de cuadros afectivos. De acuerdo con sus resultados, los investigadores concluyeron que los cuadros emocionales evocan un modo más cognoscitivo de percepción de la emoción, mientras que las presentaciones congruentes de los estímulos visuales y musicales emocionales evocan muy automáticamente sensaciones y experiencias emocionales fuertes.

Freeman (1997) publica la investigación: “*Three Centuries of Category Errors in Studies of the Neural Basis of Consciousness and Intentionality*”, donde su autor, haciendo referencia a la metáfora originada en las reflexiones cartesianas del cerebro como máquina, y que culmina con la emergencia de la idea de la Intencionalidad dentro del cuerpo, concluye que el comportamiento intencional se entiende hoy en día solamente en lo referente a los patrones caóticos de la actividad de los nervios que lo producen, afirmando que sigue existiendo la metáfora de la máquina, pero viéndose hoy en día esta máquina como auto-determinada.

### **Marco Conceptual de Referencia**

Hemos observado a partir de la reseña de las investigaciones anteriormente expuestas, cómo a través del tiempo distintos investigadores han coincidido en la idea de la influencia significativa que ejerce la experiencia del arte y en el caso que nos convoca, particularmente de la experiencia musical en las distintas dimensiones de la existencia humana. En el siguiente apartado revisaremos varios conceptos teóricos que nos darán claridad de los procesos psicológicos que se gestan cuando es experimentada por los compositores la vivencia de la creación musical.

#### **Deseo**

Aunque normalmente se entiende que lo propio del deseo es que emerge como una necesidad que se arraiga, tanto en lo biológico como en lo psicológico, a un deseo que no busca clarificar el significado de las propias experiencias, Rollo May prefiere llamarlo impulso o necesidad; es decir, es un deseo ciego que no es integrado conscientemente a la totalidad de la personalidad y de la experiencia.

Para De Castro y García (2011) concebir de ésta forma el deseo, es decir, como un impulso ciego y sin orientación que solo busca gratificación, tiene las siguientes consecuencias:

(...) pronto llevará a la persona a agotar dicha gratificación que produce la consecución de un deseo, y en consecuencia, la persona quedará a las puertas de la saciedad. En este sentido, la persona se verá obligada a buscar nuevos deseos y posibilidades para volver a sentir una sensación de gratificación, creando así un círculo vicioso que deja a la persona con sensaciones de vaciedad (o vacuidad) y de falta de significación, que aunque no

siempre son manifiestas, permanecen implícitamente influenciando sus decisiones e intereses. (p. 74).

Rollo May consideraba que donde se aprecia realmente la evolución humana es en el paso del deseo (entendido éste como necesidad), al desear, pues para él, es ahí donde se da un significado y orientación consciente a la experiencia, lo que implica, captar el significado de los deseos, integrarlos coherentemente con la voluntad y transformarlos en un desear consciente y constructivo.

Cuando De Castro y García afirman que el deseo es la capacidad de penetrar y adentrarnos en nuestra propia experiencia y su significado, nos quieren decir que éste es “una cualidad del ser humano que no reprime sus potencialidades y capacidades constructivas. A este deseo, May (1990b, 1990c) prefiere llamarlo desear, para enfatizar que el deseo no es un objeto que está dentro de uno, desvinculado de la propia voluntad e intenciones, sino que siempre implica una posición psicológica ante lo que se siente. El desear se enmarca en un proceso experiencial en el que el ser humano que esté teniendo la experiencia, siempre participa en algún grado en la creación o en el mantenimiento de sus deseos” (De Castro & García, 2011, p. 73-74).

Aparece aquí una diferencia significativa entre dos concepciones de deseo; por una parte, el deseo freudiano comprendido como se expuso anteriormente, el cual busca su satisfacción a partir de su descarga, no es conscientemente integrado por lo que es vivenciado como un deseo ciego y sin orientación; y por otro lado, las implicaciones de un deseo que potencializa las propias capacidades y que con la participación de la voluntad permite al ser humano una experiencia integradora puesto que involucra un significado y una orientación consciente de dicha experiencia:



El ser capaz de expresar y afirmar conscientemente “yo deseo”, lleva implícita una sensación de capacidad que implica el desarrollo del potencial en algún grado o sentido, lo cual rompe la ciega cadena causal del deseo entendido como necesidad, que lleva a la persona a afirmarse compulsivamente para compensar el vacío creado por no atender a su experiencia conscientemente. Aquí, el decir “yo deseo” es consecuencia de la acción de la conciencia actuando activamente en la totalidad de la existencia, a partir de la experiencia de vivenciarse como un ser que posee un mundo y que puede crearlo y formarlo a partir de experimentar sus posibilidades presentes como reales. (De Castro y García, 2011, p. 75).

Comprendiendo entonces al deseo como la capacidad de penetrar y adentrarnos en nuestra propia experiencia y su significado, es decir ya no visto solo como un impulso ciego, sino que lleva consigo significaciones que orientan explícita o implícitamente las decisiones del ser humano, el deseo, visto desde esta perspectiva, no se produce sin que el individuo intervenga activa y conscientemente en algún grado en la creación o desarrollo del mismo. De Castro y García (2011) afirman que el deseo así entendido siempre apunta a un significado (indistintamente de si este significado es sano o constructivo o bien patológico o destructivo en algún grado) y se desarrolla en la base de toda experiencia y proceso de valoración de los seres humanos: “El deseo siempre orienta a la persona hacia la afirmación de algo que necesita a nivel experiencial y considera valioso o importante para su existencia” (p. 73); se comprende así entonces que en él hay un margen para la selectividad.

Desear supone entonces un *acto*, ya que no se refiere a un simple impulso que se tiene, sino que se refiere a un impulso del que en algún grado se participa, haciendo que hasta cierto punto, dicho deseo se crea y orienta a partir del significado que se pretenda obtener. Este, es un proceso en el que se conforma el futuro, mediante la participación presente a partir de la posición que se

asume ante el deseo. Así, el desear implica simultáneamente el empleo de la *voluntad* para relacionarse y decidir ante dicho deseo. Es el comienzo de nuestra orientación de lo que queremos sea nuestro futuro; entonces, aunque éste venga del pasado, si es integrado a la experiencia en el presente por la voluntad, a través de la acción de la conciencia, puede ser orientado coherentemente hacia fines altamente constructivos.

De esta manera, podemos decir, que hay en el deseo un elemento autónomo que Lynch refiere [registra May] a un acto de imaginación; dice: “Todo genuino deseo es un acto creativo” (May, 2000); sobre lo que Fregtman (1990, p. 281) afirma: “Rollo May critica la visión parcial del psicoanálisis, por considerarla [a la creatividad] un reduccionismo hacia rasgos patológicos o a la satisfacción de instintos reprimidos, postulando que la creatividad –al contrario de lo que suponen otros- es producto de la plena salud y expansión emocional”.

### **Voluntad**

Teniendo en cuenta la definición anterior de deseo, podemos decir entonces que el desear exige que el ser humano participe de y esté dispuesto a conocer sus deseos, resignificarlos conscientemente y llevarlos a la acción por medio de su voluntad. Pero De Castro y García (2011) dicen que para ser capaces de desear debemos primero cobrar conciencia de la orientación de nuestros sentimientos, emociones e impulsos:

Se integra deseo y voluntad conscientemente de manera responsable, coherente y creativa, los cuales son dirigidos hacia fines gratificantes que otorgan sensaciones de bienestar que perduran en el tiempo, mientras también permiten obtener sensaciones de vitalidad en la vida cotidiana (..) Sin la voluntad, el deseo se convierte en un impulso infantil carente de

libertad, organización y madurez; pero sin el deseo, la voluntad se convierte en autocontradicción, pierde su vitalidad. (p. 80).

Hay que entender entonces que en la experiencia propiamente dicha, el deseo y la voluntad se producen simultáneamente, pues como bien nos lo dicen De Castro y García, para tener acceso a los propios deseos y “desear” se necesita tener la disposición y la voluntad de hacerlo de la misma forma como para llevar a la voluntad lo que queremos ser, debemos también desear llevar a la acción aquello que queremos ser.

Irvin Yalom (1984, p. 351) define a la voluntad como “el acto de asumir responsabilidad (...) Es la parte de la estructura psíquica que tiene la capacidad efectuar y poner en práctica las elecciones (Arieti, citado por Yalom, 1984, p. 351) (...) Es una fuerza (...) compuesta de poder y deseo (...) fuente de donde brota la acción” (Arieti, citado por Yalom, 1984, p. 351). Para May (2000, p. 194), el psiquiatra Leslie Farber (Farber, citado por May, 2000, p. 194) sintetiza esta idea cuando afirma que la voluntad:

(...) consiste en una experiencia de la persona en su totalidad, es un movimiento espontáneo en cierta dirección. En esta clase de volición, el cuerpo se mueve como un todo y la experiencia se caracteriza por un relajamiento, por una cualidad imaginativa abierta (...) La voluntad es la capacidad de organizarse uno de suerte que pueda tener lugar un movimiento en cierta dirección o hacia cierta meta (...) La voluntad presta al deseo orientación y madurez. La voluntad protege al deseo, permite que el deseo siga existiendo. (May, 2000, p. 195).

Para el caso de los artistas, todo su mundo interior se formula en símbolos, siendo el arte en este sentido, elaboración de formas, construcción, creación y organización, puesto que de lo contrario, todo ello se quedaría en una mera divagación de ideas, si no se echa mano de la voluntad para crear la obra.

### **Intencionalidad y sentido**

Implicada intrínsecamente en el deseo, analizaremos la intencionalidad como el fenómeno psicológico que establece la relación entre el deseo y la voluntad. Entendida ésta como la estructura que le da sentido a la experiencia, podemos decir que mediante la conciencia de la intencionalidad se logra integrar el deseo y la voluntad en una misma dirección personal auto-escojida, haciéndonos coherentes, puesto que como lo señalan De Castro y García (2011, p. 100), dado que muchos seres humanos tienen deseos que desconocen, ocultan o de los que evitan cobrar conciencia, de igual forma estos deseos influyen en sus intenciones aunque la persona no se dé cuenta de ello, haciendo de su voluntad una especie de títere que solo les sirve de coraza y defensa racionalista o intelectualizante ante sus deseos:

Es decir que debemos concebir al hombre no solo como un producto del pasado, del medio o de la determinación biológica, sino también y sobre todo, como un ser que ‘tiende hacia’, o sea, como un ser intencional que siempre apunta a alguna significación. Por tal motivo, al estar el ser humano siempre de cara al futuro, es un ser inacabado, y sólo se podrá crear coherentemente a sí mismo cuando integre en su experiencia el deseo y la voluntad; debe captar aquello que ‘quiere’ a nivel racional, pero también aquello que ‘desea’ afirmar o preservar a nivel afectivo. La intencionalidad, de esta manera orienta o guía el proyecto vital, ya que implica aquello que se pretende ser pero que aún no se es. (De Castro y García, 2011, p. 100).

Es pertinente aquí hacernos la pregunta: ¿Cómo es la relación entonces de la intencionalidad con el deseo y la voluntad? Por un lado, sobre la relación entre intencionalidad y deseo, De

Castro y García (2011) nos dicen que “La forma de sentir los deseos está influenciada tanto por la forma de orientarse hacia estos (intencionalidad), como por aquello que se pretende obtener experiencialmente (sentido) al relacionarse con los deseos de una manera específica. Así, la intencionalidad y la experiencia de sentido están siempre implícitas en los deseos que todo ser humano experimenta y en la forma de direccionarlos” (p. 101). Y por otra parte, el análisis de la intencionalidad nos clarifica también la manera en que el ser humano hace uso de su voluntad para relacionarse o contactarse con dichos deseos:

La intencionalidad también implica clarificar si la persona utiliza su voluntad para (a) permitirse conocer sus deseos y sus significados, (b) evitar contactarse con sus deseos, (c) contactarse superficialmente con sus deseos, bloqueando el acceso consciente al significado de dichos deseos, (d) tomar decisiones a partir de la afirmación coherente o no de los deseos, (e) transformar o no los deseos ciegos en un desear consciente y constructivo, etc. (De Castro y García, 2011, p. 101).

El análisis de la intencionalidad entonces implica clarificar la manera en que en la vida cotidiana la persona relaciona deseo y voluntad, y si ésta hace una integración constructiva de deseo y voluntad, habría que aclarar los siguientes tres puntos centrales:

(1) usar la voluntad para contactar y conocer los deseos, (2) clarificar el o los deseos con los que uno se identifica, y (3) uso de la voluntad para afirmar los deseos con los que uno sí se identifica, en vez de usar la voluntad para evitar los deseos con los que uno no se identifica. (De Castro y García, 2011, p. 101).

Es importante dilucidar en este punto el sentido que cobran pasado, presente y futuro en la vivencia de la intencionalidad; esto es, que aunque en la intencionalidad de una persona está

implicado su pasado -puesto que ésta es creada por la persona a lo largo de la vida, en las necesidades afectivas que va vivenciando desde las primeras etapas de su desarrollo evolutivo-, presente y futuro son también parte fundamental en dicha dinámica:

Así, la historia de la persona cobra vital importancia en el entendimiento de su intencionalidad en la actualidad. Sin embargo, se enfatiza, por un lado, que las necesidades afectivas que vienen del pasado aparecen y se siguen presentando en el presente con una intencionalidad específica, y por otro lado, hoy en el presente, cada vez que aparecen dichas necesidades afectivas, el ser humano implícita o explícitamente asume inmediata y simultáneamente una postura ante ellas. En este sentido, el pasado y las necesidades afectivas que vienen de éste, se entienden a partir de la orientación actual que se tiene respecto a dichas necesidades. (De Castro & García, 2011, p. 84).

Lo anterior también puede entenderse de la siguiente manera: Si dichas necesidades afectivas del pasado siguen apareciendo en el presente, la persona, experiencialmente, pretende obtener o evitar algo con hacer que se mantengan aun en el presente, es decir, ella participa activamente en el mantenimiento o no de sus necesidades afectivas en el presente; por ello es que De castro y García (2011) afirman que el pasado se entiende a partir de la intencionalidad que la persona asuma ante sus necesidades afectivas de cara a lo que pretenda con ellas hacia el futuro. (p. 84).

Cuando se comprende la intencionalidad como la orientación hacia la consecución de metas futuras, ello nos ayuda a entender el presente como un continuo que se va transformando constantemente en futuro, lo que demarca la importancia de lo que ocurre con las capacidades humanas: “Esto permite orientar la intencionalidad hacia la actualización del propio potencial

creador en el presente, de manera que el futuro sea, en la medida de lo posible, como uno pretende que sea. Entonces, se trata de conformar activamente dicho futuro y no de esperarlo pasivamente” (De Castro & García, 2011, pág. 84). Así, la persona debe entonces experimentar en forma genuina todas las implicaciones y el significado de sus intenciones en la estructura total de su conciencia, para así aclararse así mismo como ser en el mundo. Lo anterior nos permite entonces concluir, que la intencionalidad es en parte creada por la persona a lo largo de su vida a partir de las necesidades afectivas que va vivenciando, incluso desde las primeras etapas de su desarrollo evolutivo; por ello la historia de la persona cobra vital importancia en la comprensión de su intencionalidad actual, pues el pasado se entiende a partir de la intencionalidad que la persona asuma ante sus necesidades afectivas de cara a lo que pretenda con ellas hacia el futuro:

Las necesidades afectivas que vienen del pasado aparecen y se siguen presentando en el presente con una intencionalidad específica, y por otro lado, hoy en el presente, cada vez que aparecen dichas necesidades afectivas, el ser humano implícita o explícitamente asume inmediata y simultáneamente una postura ante ellas. En este sentido, el pasado y las necesidades afectivas que vienen de éste, se entiende a partir de la orientación actual que se tiene respecto a dichas necesidades. (De Castro & García, 2011, p. 84).

La intencionalidad se refiere entonces a una orientación psicológica en la vida cotidiana de la persona, que implica intereses, decisiones y formas de vivenciar la realidad, pero que no necesariamente apunta a un desarrollo psicológico sano de ésta que le permita el logro de una buena salud mental; De Castro y García (2011) mencionan al respecto:

Pero esta orientación o dirección de las personas no siempre es del todo sana o constructiva, ya que podría estar dirigida hacia la afirmación u obtención de sentidos

que limiten el desarrollo del ser humano, su sensación de bienestar y el mantenimiento de estilos de vida saludables. En otras palabras, el ser humano desarrolla una intencionalidad, aún cuando se actúa de forma destructiva o patológica, ya que lo hace pretendiendo obtener ciertas ganancias afectivas, aunque éstas puedan ser el resultado de una orientación evasiva, defensiva o compensatoria. (p. 85).

Todo lo anterior nos lleva a entender como el fenómeno de la intencionalidad permite una integración de lo consciente y lo inconsciente en el ser humano; es decir, al rescatarse la importancia de la capacidad de elección que tiene el hombre y su responsabilidad en lo que le ocurre “la cual hace que pase de ser un simple espectador del transcurso de su vida a quien le ocurren experiencias y a quien le llegan impulsos y sensaciones, a un constructor activo de sus propias experiencias que intencionalmente participa en algún grado en la dirección y orientación de las mismas” (De Castro & García, 2011, p. 86-87), no se entiende entonces a hombre como un ser conducido solo por sus deseos inconscientes, sino como el conductor de su propia vida; esto es, que aunque no se desconocen las vivencias inconscientes reconocidas por Freud, estudios realizados con pacientes neuróticos por ejemplo, demostraron que “el núcleo central de la neurosis del hombre se encuentra en que ve minada su experiencia como ser responsable para tomar decisiones” (May, 2000, citado por De Castro & García, 2011, p. 86).

Sobre este aspecto, De Castro y García (2011) nos muestran la posición de la psicología existencial en clara confrontación con la concepción que históricamente ha asumido el psicoanálisis con relación al inconsciente:



Este pensamiento se encuentra en una marcada contraposición con la mirada de responsabilidad del ser humano propuesta por Freud, ya que, como afirmamos anteriormente, la psicología existencial concentra su trabajo en hacer consciente a la persona de que en últimas, en algún grado significativo, ella es la responsable de lo que hace, de lo que prefiere ignorar así como de lo que prefiere atender, pues ejerce su libertad en cada decisión que toma para definir en gran medida cómo vivencia y afronta su experiencia. (p. 87).

A través de su conciencia, el ser humano puede entonces percibir experiencialmente sus valores, propósitos y significados a la hora de actuar o no actuar, así, tratando de aproximarse a su inconsciente, puede de esta manera hacer claridades con relación hacia la orientación de sus intenciones; es decir:

Al tratar de que la persona se ponga en contacto en el momento presente, no tanto con el contenido de su experiencia que proviene de causas pasadas, sino más bien con sus intenciones y valoraciones experienciales actuales acerca del contenido de dicha experiencia inconsciente, se podrá clarificar la orientación que la persona da a su proyecto vital. Esto es que, se puede aclarar la forma en que la persona se relaciona con su inconsciente y qué sentido le da a dicha relación. A partir de ahí, se podría notar el sentido al que pretende o desea llegar la persona experiencialmente y la orientación que da a sus decisiones para acceder a dicho sentido, lo cual, a su vez, permitiría conocer la necesidad actual de la persona de seguir haciendo que su experiencia permanezca oculta (inconsciente). (De Castro & García, 2011, p. 87-88).

Es decir, son dos aspectos los que se deben tener en cuenta: Si decimos que así como las experiencias pasadas que pueden permanecer inconscientes determinan en cierta forma las vivencias presentes, las intenciones y valoraciones que se tengan en el presente y que implícita pero directamente apuntan al futuro, influyen también de manera significativa la forma cómo se asumen, enfrenta y vivencia en el momento actual presente esas influencias del pasado. Teniendo esto en cuenta, es como estos autores afirman que la idea central sería entonces clarificar la intención con que nos relacionamos con el pasado en el momento presente, así como atender a la función o sentido que representa para nuestra experiencia presente y proyecto de vida el relacionarnos con el pasado de una u otra manera: “De esta forma, el presente y el futuro no son tiempos distintos que hacen parte de experiencias distintas, sino que hacen parte de un tiempo continuo en el cual el futuro se crea permanentemente en y desde el presente” (De Castro 2010<sup>a</sup>, citado por De Castro & García, 2011, p. 88); se nos clarifica entonces así la comprensión del tiempo vivido en este sentido, y su influencia en las vivencias actuales experimentadas en el presente por el ser humano, por que cuando la persona es capaz de darse cuenta en algún grado dicen los autores, que la forma de vivenciar los conflictos en el presente no dependen totalmente de las experiencias inconscientes pasadas, ya que no son completamente ajenos a sus propias intenciones, decisiones y valoraciones actuales, ocurre algo que es de vital importancia en la experiencia de vida de un ser humano en relación con su empoderamiento interno:

La persona obtiene una sensación de capacidad ante los problemas que están anclados a experiencias que permanecen inconscientes cuando se da cuenta que con sus intenciones y decisiones actuales y forma de vivenciar sus deseos participa y contribuye activamente en el presente en el mantenimiento o no de dicho problema (...) las intenciones que se

tengan hacia el futuro determinan en algún grado la forma en que el ser humano se contacta en el presente con su propia experiencia, haciendo que ésta siga permaneciendo inconsciente o no. (De Castro & García, 2011, p. 89).

En este punto podemos entonces entender, que la conducta de un ser humano se manifiesta no porque seamos empujados hacia esta por un inconsciente, es decir, “El concepto de ‘inconsciente’ debe entenderse sobre la base de, y derivado de ‘consciente’, y no al contrario, como los pensadores evolutivos están propensos a hacer (May, 1990d, p. 60, citado por De Castro & García, 2011, p. 90), esto es, que es el ser humano en algún grado significativo quien decide seguir haciendo que su experiencia permanezca inconsciente para así no tener que dejar de obtener ganancias secundarias con sus conductas actuales, o bien para no asumir ciertos riesgos o ciertas responsabilidades en el presente; en este mismo sentido De Castro y García (2011) afirman:

De ahí que May prefiera hablar de experiencia inconsciente y no tanto de inconsciente en sí (...) Aunque se entiende que el contenido de la experiencia inconsciente se formó y viene del pasado, también se entiende que cuando dicha experiencia aparece en el presente, lo que le da forma es el significado que la persona le dé o pretenda darle a partir de lo que desee para sí de cara al futuro. (De Castro & García, 2011, p. 90).

En este contexto, se clarifica cómo es entendido el inconsciente, y en cuya comprensión se pone de manifiesto la intencionalidad hacia la que apunta la persona cuando pretende seguir manteniendo en su actualidad este tipo de experiencias (inconscientes), lo que nos ilustran De Castro y Castro y García (2011) de la siguiente manera:

De ésta forma, se concibe el inconsciente en función de la conciencia, es decir, como una experiencia que (aunque cuyo contenido viene del pasado) el ser humano la sigue creando o manteniendo en el momento presente con alguna intencionalidad de cara al futuro, de forma tal que le permite enmascarar en la actualidad intenciones y necesidades implícitas (no manifiestas conscientemente aún). Luego, habría que atender a la forma en que el ser humano, en el momento presente, asume una posición, que en algún grado es consciente, ante las necesidades inconscientes que se le presentan. (De Castro & García, 2011, p. 90).

Estos autores nos dejan claro entonces como las intenciones y decisiones presentes contribuyen bien sea para que el ser humano se abra a conocer sus experiencias inconscientes o por el contrario, para contribuir a que dichas experiencias sigan siendo o permaneciendo inconsciente, entendiendo el inconsciente no como una fuerza que empuja ciegamente la conducta de manera ajena a la voluntad consciente de la persona; ellos hacen referencia a “la experiencia de ocultar en el presente las propias valoraciones y significados para ‘facilitar’ las decisiones que se deban tomar, creando la fantasía que así se evitan responsabilidades muy exigentes o difíciles de asumir” (De Castro & García, 2011, p. 91).

En lo hasta aquí expuesto con relación a la intencionalidad, se pueden visualizar tres elementos importantes, que se relacionan con la concepción que también ha tenido la fenomenología sobre ella, los que nos arrojan luces sobre cómo se hace explícita la postura psicológica de la persona ante las situaciones que debe asumir, pues la intencionalidad implicaría siempre interrogar la propia experiencia a partir de lo que se busca o pretende afirmar, ganar, preservar, obtener o evitar experiencial y afectivamente; es decir, toda

sensación corporal, emoción, proceso de atención, pensamiento, intención y decisión implica un movimiento afectivo que conecta a la persona con la situación en que se encuentra, a partir de lo que pretenda o desea en el presente de cara al futuro:

(1) entienden que la conciencia implica no solo el conocimiento racional, sino también su integración con la vivencia de dicho conocimiento, para lo cual sitúan la conciencia en el cuerpo, el cual se encuentra siempre en una situación concreta que implica la constante relación con los objetos y personas del mundo; (2) ubican y entienden el concepto de intencionalidad a partir de la temporalidad, es decir, siempre en relación y apuntando hacia el futuro que se vivencia y actualiza constantemente en el presente; y (3) entienden que la intencionalidad tiene una fuerte base afectiva, desde la cual se orientan en algún grado todas las intenciones y decisiones que la persona tome en su vida cotidiana. (De Castro & García, 2011, p. 91-92).

Si entendemos de esta forma el concepto de intencionalidad, se puede afirmar que sería el aspecto más importante de la estructura psicológica de los seres humanos, que se empieza a desarrollar a partir de las primeras experiencias que se tienen desde la infancia, que como dicen De Castro y García (2011) en términos prácticos u operacionales, se le puede entender como:

La totalidad de la orientación o dirección de las decisiones, intereses y proyectos que los seres humanos desarrollan principalmente a partir de sus necesidades afectivas. Esta orientación apunta o se dirige hacia la afirmación de un valor que la persona trata de afirmar o defender para sentir que su experiencia tienen algún tipo de sentido (...) cuando el ser humano alcanza, afirma, preserva o defiende algo que considera valioso o

importante para su proyecto de vida, obtiene simultánea e implícitamente una sensación de sentido, sea este último sano o patológico. (De Castro & García, 2011, p. 92).

Entendemos entonces que toda intencionalidad está dirigida u orientada hacia un valor que la persona considera primordial o de suma importancia para sí mismo, y si la persona en esa afirmación de dicho valor, obtiene en forma inmediata una sensación de sentido (que incluso se puede vivenciar corporalmente en algún grado consciente), el sentido se nos presenta así como una ganancia afectiva que se obtiene al afirmar, alcanzar o defender algo que se considera valioso para el propio proyecto de vida y que, en últimas, guía la totalidad de las decisiones del ser humano, sensación de sentido que influye en la orientación global o general del propio proyecto de vida, es decir, repercute directa o implícitamente sobre las decisiones que toma la persona en la vida cotidiana, “la forma en que vivencia sus deseos, la forma en que utiliza su voluntad para relacionarse con dichos deseos, aquello que a la persona le interesa atender, percibir, recordar u olvidar, y la forma en que enfrenta la ansiedad, entre otras” (De Castro & García, 2011, p. 93).

En este punto es importante resaltar como la intencionalidad y el sentido se implican mutuamente, ya que “por un lado, la intencionalidad *orienta* a la persona hacia formas específicas de valorar las situaciones y ante las nuevas posibilidades de sentido, mientras que por otro lado, pero simultáneamente, la intencionalidad se desarrolla a partir de y con base en el proceso de valoración y en el sentido experimentado que se vaya obteniendo. (De Castro y García, 2011, p. 96-97).

La intencionalidad, dado que apunta a un sentido concreto, lleva entonces a la persona a establecer (explícita o implícitamente) un centro de valores desde el que trata de obtener,

alcanzar o preservar un sentido, que en algún grado dé la sensación de organización o coherencia a la experiencia. De esta manera, si se logra una clarificación de esa relación entre intencionalidad y sentido, la persona puede tener acceso consciente a las diferentes posibilidades que se le presenten el presente para afirmar sus deseos, porque se permite contactar sus deseos y sus significados, y conocer la forma en que deseará afirmarlos en la acción por medio de la voluntad.

Vemos como cobran gran importancia aquellos valores que son para nosotros muy significativos y que de una forma u otra orientan y aclaran las rutas hacia donde apuntan nuestras vivencias humanas, y que sin embargo muchas veces no los conocemos o no tenemos conciencia de ellos y de la dirección que llevan implícitos, puesto que cuando identificamos qué tan a gusto nos sentimos con el sentido que obtenemos experiencialmente cuando afirmamos o preservamos un valor, lo más probable es que reforcemos su afirmación. Por el contrario, si la persona no se identifica con el sentido que obtiene al afirmar un valor, lo más probable es que la persona modifique ese valor, con lo que busca una ganancia afectiva o sentido con el que pueda sentirse satisfecha, ya sea constructiva o destructiva esta ganancia afectiva.

Entender entonces la intencionalidad con una base afectiva, orientada al tiempo presente-futuro, y ubicada en un ser concreto siempre en una situación específica, nos permite otorgar un sentido consciente a todos sus actos, cuando comprendemos que en cualquier decisión existe siempre una estructura de valores que nacen y se desarrollan a partir de necesidades e intenciones afectivas que orientan el proyecto vital de los seres humanos, y hacen palpable una postura o posición psicológica (explícita o implícita) ante la

propia experiencia en la relación consigo mismo y los otros: “De esta forma, se entiende la intencionalidad como la estructura afectiva desde la cual el ser humano otorga significados a sus experiencias en su relación con el mundo y demás seres (...) se asumiría que la intención última de los seres humanos es afectiva y no solo cognitiva” (De Castro & García, 2011, p. 99).

Ahora, varios son los ‘movimientos’ internos que caracterizan esa búsqueda de sentido a partir de las vivencias personales que experimentamos; es decir, se constituye importante aquí, identificar cuáles son esas dinámicas psicológicas que caracterizan esa sensación de sentido que marca las decisiones y las elecciones de todo ser humano, puesto que en cuyo proceso de a firmar o preservar un valor que la persona considera vital, retomando a Schneider y May (1995) y Schneider (2008) De Castro y García (2011, p. 94) explican –tal como se mencionó en la Justificación de este estudio- que la intencionalidad puede ser orientada hacia la expansión, constricción o centración, consistiendo la salud mental en saber discriminar cuándo es más apropiado para el desarrollo del propio potencial y del proyecto de vida adaptarse o ajustarse o bien individualizarse.

A partir de todo lo anterior, podemos entonces entender, que la intencionalidad no se refiere entonces solo a la intención consciente y racional, aunque la abarca; sino que también tiene implicados otros elementos psicológicos que la movilizan y le permiten manifestarse, pues integrando la conciencia y la inconsciencia, abarca la totalidad de la orientación de la persona en el mundo; como lo expresan De Castro y García: “no sólo se refiere a la significación de las intenciones que son sólo conscientes y/o racionales, a la voluntad, sino que también abarca al deseo (posiblemente inconsciente), es decir, al afecto”



(p. 96). Es por ello que si se indaga por el sentido que una persona busca obtener experiencialmente cuando afirma o preserva un valor, podemos encontrar su “para qué”, es decir hacia donde apunta o se dirige su experiencia, sentido este que obedece a necesidades afectivas implícitas en esas decisiones que dirigen u orientan dicha acción.

Por ello May definía la intencionalidad como la base o estructura afectiva desde la cual nacen, se desarrollan y orientan las intenciones; y aclaran De Castro y García (2011): “recordemos que la intencionalidad no se desarrolla solo de forma intrapsíquica, es decir, en una conciencia aislada de la situación y determinantes socio-culturales, sino que siempre se desarrolla en la relación de la persona con el mundo y con los otros” (p. 96).

Comprender la intencionalidad nos invita entonces a participar de forma muy activa a captar nuestros propios sentimientos, emociones, intenciones, ideas, para que por medio de la voluntad llevemos a la acción las decisiones tomadas; ello trae consigo la posibilidad y necesidad de actualizar nuestro propio potencial creador, y avanzar con el nacimiento de nuestras propias potencialidades; pero por el contrario, “si no es asumida conscientemente y orientada en la misma dirección en la que se pretende desarrollar dichas potencialidades, estas últimas serán bloqueadas y nunca podrán ser llevadas a la acción (...) si la ansiedad es abrumadora, las posibilidades de obrar quedan borradas” (May, 1990b, citado por De Castro & García, 2011, p. 103).

### **Intencionalidad en la creación artística**

Si bien el fenómeno de la *intencionalidad* en la creación artística ha sido un tema poco explorado desde la disciplina psicológica, o examinado solo de manera tangencial por algunos autores, sobre él Henri Delacroix (1990) ha dicho: “Cierta orden de materiales, formulación verbal, sonoridad musical, se propone ya bajo el aspecto indeterminado y determinado a la vez, de estas nebulosas originarias que constituyen nuestras *intenciones* de expresión. El artista evidencia los sentimientos en su forma estética y *hacia* ella” (p. 154); y así nos muestra como lo que en principio comienza como difuso tumulto orgánico diría Delacroix, se moviliza con una cierta orientación hacia formas determinadas:

Este tumulto es *orientado*. Las reacciones orgánicas no traducen solamente la intensidad de la excitación inicial y la participación más o menos ardiente del sujeto. Traducen también la *dirección* de actividad que el suceso ha reclamado y *hacia* el cual la emoción lo impulsa (...) Junto a la descarga difusa, según Spencer, hay una descarga sistematizada que representa precisamente esta *orientación* de la función (...) La alegría y la tristeza (...) Bajo su forma pasiva se colman de reposo y de pausas, de cesaciones de acciones, que conservan aún un *sentido en relación a la orientación del sujeto*” (Delacroix, 1951, p. 107).

Esto es quizás a lo que el mismo Delacroix se refiere más adelante como el “Estado favorable a la creación” sobre el cual afirma que el placer poético es sobre todo esa *organización* de nuestras riquezas afectivas y organización de nuestras riquezas *hacia* su expresión:

Una especie de música del alma *orientada hacia* la fórmula verbal o hacia los esquemas que la preparan. Un juego libre que realiza el tema afectivo en palabras dichas (...) Hemos visto además en qué mundo de quietud o de éxtasis doloroso, en qué oscuridad luminosa o

trascendente se organiza algunas veces la obra de arte en el seno de la conciencia creadora (...) Hemos visto como el canto musical o la imagen plástica nacen frecuentemente de un estado de indistinción previa, de una nebulosidad originaria (...) Intuición esencial (Delacroix, 1951, p. 280).

Se puede así afirmar entonces, que todos esos símbolos no valen sino por la *intención* que ellos revelan y en la medida de lo que simbolizan, sobre lo cual Delacroix (1951) concluye: “hay una cierta elección (...) una cierta mirada arrojada sobre los conjuntos, una cierta exclusión y una cierta selección” (p. 373).

## **Arte**

El psicólogo francés Henri Delacroix se pregunta: “¿Qué es el mundo estético entre los mundos que el hombre construye?” (1951, p. 361); para él, el arte es un mundo propiamente humano donde se expande por completo la naturaleza humana:

Tenemos el ejemplo del hombre primitivo a quien le bastaba un alarido y algunas gesticulaciones para agotar su registro emocional. En cambio, el hombre moderno requiere de un amplio vocabulario: sonidos, colores, olores, tacto; y busca en la arquitectura, en la escultura, en la pintura, en la música, en el teatro y hasta en el cine, un campo en el que pueden explayarse sus cuitas, sus anhelos de poesía, sus reclamos cotidianos, sus contradicciones, sus ideologías, sus pasiones y sus deleites; toda la amplia gama de su vida interior, al igual que sus exteriorizaciones (Delacroix, 1951, p. 7).

Para Delacroix (1951, p. 363), “El arte, indudablemente, no es más que uno de los procedimientos por los cuales el hombre alcanza la unificación de sí mismo”, constituyéndose en

este sentido en uno de los medios a través del cual se le permite al ser humano ponerse en contacto con sus propios deseos y sus emociones más profundas. Podemos decir que se relaciona con lo que se constituye también quizás en un aspecto de la tarea de todo terapeuta: crear la aptitud de desear en el paciente, lo manifestaba Lynch. Así, para Delacroix (1951, p. 51-56):

El arte sustituye la percepción utilitaria (...) El arte es, desde luego, un alto, una etapa de reposo en esta marcha ciega que anula la percepción interna o externa a favor de lo que anuncia o significa (...) El arte arranca las cosas de su entorpecimiento, despierta un mundo adormecido. En este sentido, el arte es el mundo como realización concreta, integral”.

Este autor concluye, que el arte vuelve la espalda a la vida práctica, a las preocupaciones utilitarias: “la percepción ordinaria se apoya en las primeras apariencias útiles a nuestras necesidades (...) La visión estética abroga este mundo. Rompe el tejido de intereses que nos ata a las cosas: negación de la vida egoísta, olvido de sí” (Delacroix, 1951, p. 361).

Luego de haber asistido a un concierto, relata May que George Bernard Shaw escribió la siguiente carta al regresar a su casa:

Mi querido señor Heifitz: Mi esposa y yo hemos quedado abrumados por su concierto. Si usted continúa ejecutando con tanta belleza, sin duda morirá joven. Nadie puede tocar con tal perfección sin despertar los celos de los dioses. Le ruego, de todo corazón, que todas las noches, antes de irse a dormir, toque algo mal (May, 1975, p. 37).

May expresa (1975): “Al adentrarnos en una pintura, si es que vamos a verla con autenticidad, estamos experimentando un momento nuevo de sensibilidad. Cierta visión inédita nos surge por nuestro contacto con la pintura, algo único nace en nosotros. Es por eso que la apreciación de la

música, la pintura u otras obras de un creador es también un acto creativo de parte nuestra. Si es que queremos entender esos símbolos, debemos identificarnos con ellos conforme los percibimos” (p. 30). Es en éste sentido que el autor considera que existe entonces una doble vivencia con relación a la creatividad humana: Uno, cuando somos espectadores de la obra de arte, es decir, percibimos la creación de un otro, sobre lo cual él afirma que también nosotros llevamos a cabo un proceso creativo; y el otro sentido, mas allá de ser solo espectadores de las creaciones artísticas, es cuando aparece manifiesta la posibilidad de expresar nuestro ser a través de dicha creación: “Si no expresamos nuestras propias ideas originales, si no escuchamos a nuestro propio ser, nos habremos traicionado. También habremos traicionado a nuestra comunidad al fracasar en nuestra contribución al conjunto” (May, 1975, p. 15).

Lo anterior nos permite afirmar que un proceso creativo no solo le representa implicaciones a su creador; esto es, que debemos resaltar aquí el rol clave que juegan los artistas a través de sus creaciones no solo desde su propia experiencia individual sino las repercusiones para los otros, porque son los artistas los que presentan directa e inmediatamente las nuevas formas y símbolos:

Son los dramaturgos, los músicos, los pintores, los bailarines, los poetas y aquellos poetas de la esfera religiosa a quienes llamamos santos. Dan forma a los nuevos símbolos por medio de imágenes, poéticas, auditivas, plásticas o dramáticas, según el caso. Otorgan vida exterior a su imaginación. Los artistas expresan en formas gráficas los símbolos que la mayoría de los seres humanos solo ve en sueños (May, 1975, p. 29-30).

Todo ello rinde cuentas del tipo de personas que suelen ser los artistas, quienes logran plasmar a través de sus obras sus vivencias, exteriorizando así todo un mundo, un mensaje, un sentimiento, unas ideas, que como se mencionó anteriormente, en muchas ocasiones no solo

rinden cuentas de un propio mundo interior, sino que pueden reflejar el sentir de todo un colectivo: “Son [los artistas] un ‘circuito de estaciones de radar’, para usar la frase de McLuhan; nos dan ‘la alerta anticipada y a la distancia’ de lo que está aconteciendo en nuestra sociedad (...) Los artistas expresan así el significado espiritual de su cultura. Nuestro problema es preguntarnos si podemos leer con propiedad lo que quieren decir” (May, 1975, p. 32).

Es importante conocer entonces como un artista puede ejercer gran influencia en la sociedad; cuando May (1975) nos dice que “El artista no es un moralista por intención consciente, sino que simplemente se ocupa de oír y expresar la visión dentro de su propio ser. Pero partiendo de los símbolos que el artista ve y crea, se labra más tarde la estructura ética de la sociedad” (p. 36), nos está diciendo que todo artista auténtico está comprometido en esta creación de la conciencia de la raza, aunque no pueda darse cuenta del hecho.

En ese sentido, Rollo May (1975) resalta lo que denomina el ‘valor creativo’, como el descubrimiento de nuevas formas, símbolos y modelos sobre los que se pueda erigir una sociedad nueva; y afirma que toda profesión puede y de hecho requiere, en cierta medida, algo de valor creativo: “En nuestros días la tecnología y la ingeniería, la diplomacia, el mundo de los negocios y, por cierto la enseñanza y tantas otras profesiones están en la vorágine del cambio radical y requieren personas de coraje capaces de apreciar y dirigir este cambio” (p. 29). A partir de lo anterior se reconoce entonces así, el arte como un proceso que tiene implicada no solo la vivencia del artista sino también su repercusión en el colectivo al cual éste pertenece.

### **Dinámica Inconsciente/Consciente en un proceso creativo**

En este punto es importante revisar algunos aspectos que quizás poco han sido tenidos en cuenta en la comprensión del fenómeno de la creatividad, y que en ocasiones pueden parecer hasta paradójicos para la comprensión de la misma; por ejemplo, entender que justamente esas intuiciones o ideas creativas no emergen por casualidad o fortuitamente desde un inconsciente, o porque estemos vivenciando un estado de relajación total; por el contrario, y en contradicción con lo que usualmente se piensa, dichas intuiciones irrumpen desde unos planos a los que les hemos consagrado mucho tiempo y entrega:

Los conocimientos inconscientes o las respuestas a problemas que acompañan la ensoñación no surgen al azar. Por cierto que pueden ocurrir en momentos de relajación, o en una fantasía, o bien, otras veces, cuando alternamos juego con trabajo. Pero lo que está totalmente claro es que pertenecen a esas áreas en las cuales la persona ha trabajado con empeño y dedicación. El *propósito* en el ser humano es un fenómeno mucho más complejo que lo que se acostumbra llamar fuerza de voluntad. El propósito incluye todos los niveles de la experiencia (...) No podemos *proponernos* creatividad. Pero podemos *proponernos* entregarnos al encuentro con la intensidad de la dedicación y el compromiso. Los aspectos más profundos de la toma de conciencia se activan hasta el límite en que la persona está comprometida con el encuentro (May, 1975, p. 67-68).

Hasta aquí hemos dicho entonces que una idea creativa surge de aquellas áreas en donde hemos estado intensamente comprometidos a partir de la vivencia de un encuentro genuino; sin embargo para que ellas emerjan necesitan de un estado de reposo por parte de su creador:

Obviamente las intuiciones poéticas y creativas de todo tipo nos surgen en momentos de relajamiento. Sin embargo, no surgen al azar, sino en aquellas áreas en las que estamos

intensamente comprometidos y sobre las cuales nos concentramos en nuestra experiencia consciente de vigilia. Puede ser, como hemos dicho, que las intuiciones se abran camino *sólo* en momentos de relajación; pero decir esto es describir *cómo* surgen, en vez de explicar su génesis. Mis amigos poetas me dicen que si uno desea escribir poesía, o aun leerla, la hora después de un almuerzo copioso y una pinta de cerveza *no* es el momento apropiado. Es mejor elegir los momentos en los que uno es capaz de experimentar los estados conscientes más elevados e intensos (May, 1975, p. 135).

Entra en juego aquí una dinámica aparentemente paradójica pero que simultáneamente irrumpe en la experiencia creativa:

Hay una tercera cosa que observamos cuando ocurren dichas intuiciones, *la intuición nunca viene al azar, sino de acuerdo con un modelo, uno de cuyos elementos esenciales es nuestro propio compromiso*. La irrupción no se produce simplemente “tomándola con calma”, “dejando que el inconsciente la haga”. La intuición, más bien, nace de los niveles inconscientes, exactamente en las áreas en las que estamos con más intensidad conscientemente comprometidos. La idea, la nueva forma que repentinamente se hizo presente, *vino con el propósito de completar una Gestalt incompleta con la cual estaba luchando conscientemente* (May, 1975, p. 89-90).

Lo anterior nos muestra como a pesar de que un artista pueda experimentar cierta calma o estado de tranquilidad durante su creatividad: “En una conferencia que dio en 1921, Alexander Block, el gran poeta ruso, sostenía que “la tranquilidad y la libertad” eran esenciales al poeta para poder liberar la armonía” (Reavey, G. citado por May, 1975, p. 112), sin embargo como nos dice May, emergen paralelamente desde planos a los que les hemos



dedicado mucho empeño y compromiso; esto es, que brota desde un particular estado de conciencia que combina los dos tipos de vivencias:

La tercera característica de esta experiencia es que la intuición se presenta en un momento de transición entre el trabajo y el descanso. Viene en una pausa dentro de períodos de esfuerzo voluntario. La irrupción se produjo en mí cuando había dejado de lado mis libros e iba caminando hacia el subterráneo, con la mente alejada del problema. Es como si la intensa aplicación en el problema –pensar acerca de él, luchar con él- comenzara y mantuviera la marcha del proceso del trabajo, pero cierta parte del modelo, diferente de lo que estoy tratando de elucidar, se esfuerza por nacer. De ahí la tensión que va incluida en la actividad creativa (May, 1975, p. 90-91).

Puede entonces parecer paradójico que también se nos exponga que éste encuentro pudiera no implicar necesariamente un esfuerzo de voluntad: “El juego de un niño sano tiene, por ejemplo, las características esenciales del encuentro, y sabemos que es uno de los prototipos importantes de la creatividad del adulto. El punto clave no es la presencia o la ausencia del esfuerzo voluntario, sino el grado de absorción, el grado de intensidad” (May, 1975, p. 59). Y es cuando entramos a comprender como los procesos de formar, hacer, construir, continúan aun cuando, en el momento, no nos damos cuenta, conscientemente, de ellos. A esta manifestación inconsciente acontecida durante el proceso era a lo que según May se refería William James cuando dijo que aprendíamos a nadar en invierno y a esquiar en verano:

Esta intensidad de la toma de conciencia no está necesariamente relacionada con el propósito consciente o la voluntad. Puede ocurrir en el ensueño o en los sueños, u originarse en los así llamados niveles inconscientes (...) es sin embargo evidente que la creatividad sigue su marcha, en diversos grados de intensidad, sobre niveles que no están directamente

bajo el control de la voluntad consciente. De ahí que la aguzada toma de conciencia de que estamos hablando no signifique, para nada, autoconciencia aumentada. Más bien se correlaciona con el abandono y la absorción, e incluye un aguzamiento de conciencia en la personalidad total (May, 1975, p. 65-67).

Sobre ésta vivencia creativa, May ilustra la experiencia del matemático y físico Jules Henri Poincaré, quien narra:

En principio, lo más sorprendente es esta aparición de inspiración repentina, un signo manifiesto de un trabajo anterior, prolongado e inconsciente (...) a menudo cuando uno trabaja una pregunta difícil, nada positivo se consigue en el primer intento. Después uno se toma un descanso, más largo o más corto, y vuelve a sentarse a trabajar. Durante la primera media hora nada se descubre, como antes, y luego, de repente, la idea decisiva se presenta por sí sola en la mente. Podría decirse que el trabajo inconsciente ha sido más fructífero porque se ha interrumpido y el descanso ha devuelto a la mente su fuerza y frescura (Poincaré, 1952 citado en May, 1975, p. 94).

Concluye May acerca de la experiencia que tuvo Poincaré, con una cita de éste último: Hay otro comentario que hacer acerca de las condiciones de este trabajo inconsciente: es posible, e indubitablemente es sólo fructífero si, por un lado está precedido, y por el otro seguido, por un periodo de trabajo consciente. Estas inspiraciones repentinas nunca ocurren sino después de algunos días de esfuerzo voluntario que aparentemente fueron infructuosos y de los cuales nada bueno parece haber surgido y aparentemente el camino tomado está totalmente errado. Estos esfuerzos no han sido estériles como uno piensa; han puesto en movimiento la máquina inconsciente y sin ellos no hubiera marchado y no hubiera producido nada (Poincaré, 1952 citado en May, 1975, p. 96).

Nos referimos entonces aquí a un estado de conciencia humana que no necesariamente implica una mayor autoconciencia o mayor autoconocimiento de sí mismo, del otro o del mundo; hablamos de un estado de conciencia distinto, que involucra diversas áreas de la experiencia humana, que en ocasiones viene aparejado de la experiencia de ansiedad, en la que el hombre logra vivenciar una superación de la anterior mencionada dicotomía sujeto-objeto:

Este estado intensificado de conciencia, que hemos identificado como característico del encuentro, el estado en el cual la dicotomía entre experiencia subjetiva y realidad objetiva ha sido superada y nacen símbolos que revelan nuevos significados, ha sido llamado históricamente *éxtasis* (...) El éxtasis es la superación temporaria de la dicotomía sujeto-objeto (...) La experiencia del encuentro también trae consigo la *ansiedad* (...) Pero en la creatividad madura, la ansiedad debe ser enfrentada si es que el artista (y el resto de nosotros que se beneficia más tarde con su obra) va a experimentar gozo en el trabajo creativo” (May, 1975, p. 136-137-138).

No es entonces una vivencia indiferente la que es atravesada por el artista cuando gesta su obra creativa; tienen lugar una serie de experiencias también de angustia que emergen al tiempo que el proceso de encuentro es llevado a cabo:

La ansiedad es, de un modo comprensible, una concomitante del sacudimiento de la relación yo-mundo que tiene lugar en el encuentro. Nuestro sentido de identidad se ve amenazado; el mundo no es como lo habíamos experimentado anteriormente, y puesto que el yo y el mundo están siempre correlacionados, *nosotros* ya no somos lo que éramos antes. El pasado, el presente y el futuro forman una nueva Gestalt. Evidentemente sólo en raras ocasiones esto es cierto en un sentido completo (Gauguin que se va a las Islas del

Mar del Sur, o Van Gogh que se vuelve psicopático), pero lo que sí es cierto es que el encuentro creativo cambia, hasta cierto grado la relación yo-mundo (May, 1975, p. 139).

Esa sacudida lleva consigo un a un estado temporal de confusión y desconcierto que obliga a las personas creativas a incorporarla de manera permanente a su estilo de vida, siendo ello el alto costo que deben asumir:

La ansiedad que sentimos desemboca en un desarraigo temporario, en la desorientación; es la ansiedad de la nada. La gente creativa, tal como yo la veo, se distinguen por el hecho de que pueden vivir con ansiedad, a pesar de que puedan llegar a pagar el alto precio de la inseguridad, la sensibilidad y el desamparo por el don de la "divina locura", para copiar el término usado por los griegos clásicos. Las personas creativas no huyen del ser, sino que a través del encuentro y tras forcejear con él, lo obligan a producir el ser. Golpean sobre el silencio para obtener música como respuesta; persiguen lo que nada significa hasta forzarlo a tener un sentido” (May, 1975, p. 139).

Rollo May, refiriéndose a la intuición, entendida ésta como inconsciente, afirma por su parte entonces que la creatividad nace con la ansiedad, la culpa, la alegría y la gratificación, que son inseparables de la realización de una nueva visión:

La culpa que se hace presente cuando ocurre esta irrupción tiene su origen en el hecho de que la intuición debe destruir algo (...) la nueva idea ha de destruir lo que mucha gente cree que es esencial para la supervivencia de su mundo espiritual e intelectual. Este es el origen de la culpa en el trabajo creativo genuino. Como observó Picasso. “Todo acto de creación es, en principio un acto de destrucción” (...) En un momento tal me encuentro con que tengo que buscar un nuevo fundamento, cuya existencia no conozco hasta ahora.

Este es el sentimiento de ansiedad que aparece en el momento de la irrupción; no es posible que haya una idea genuinamente nueva sin que, hasta cierto grado, no ocurra este estremecimiento” (May, 1975, p. 86-87).

Y al respecto concluye que en una época de conmoción, tales intuiciones pueden aparecer frecuentemente y requieren mayor responsabilidad psicológica y espiritual que la que los individuos están preparados a soportar: “las nuevas intuiciones, a menudo -y, hasta podríamos decir, típicamente- nos asustarían demasiado si fuéramos a tomar solos toda la responsabilidad inherente a ellas” (May, 1975, p. 157).

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir entonces que la creatividad aunque consiste en uno de los actos que requiere de mucho coraje, ofrece también un tipo de sentido vital al ser humano, constituyéndose en una experiencia de gran significancia como vivencia humana: “A través del acto creativo podemos llegar más allá de nuestra propia muerte. Es por ello que la creatividad es tan importante y esa es la razón por la cual necesitamos afrontar el problema de la relación entre creatividad y muerte” (May, 1975, p. 35):

La creatividad es un anhelo de inmortalidad. Nosotros, los seres humanos, sabemos que debemos morir. Lo que es más extraño, describimos la muerte. Sabemos que cada uno de nosotros debe desarrollar el coraje para enfrentarla. Empero también debemos rebelarnos y luchar contra ella. La creatividad surge de ésta lucha, el acto creativo nace de la rebelión. La creatividad no es meramente la inocente espontaneidad de nuestra juventud y niñez; también debe estar unida a la pasión del ser humano adulto, que es la pasión de vivir trascendiendo nuestra muerte (May, 1975, p. 44).

Podemos apreciar entonces, que un crear auténtico es un acto que requiere de mucha valentía, y que incluso viene aparejado de una cierta dosis de desesperación:

De ahí que Kierkegaard, Nietzsche, Camus y Sartre hayan proclamado que la valentía no es la ausencia de desesperación; es, más bien, la capacidad de marchar hacia adelante a *pesar de la desesperación* (...) requiere un centramiento dentro de nuestro propio ser, sin el cual nos sentiríamos vacíos. La ‘vaciedad’ interior corresponde a una apatía exterior; y la apatía, en su largo recorrido, se suma a la cobardía. Es por eso que siempre debemos basar nuestros compromisos en el centro de nuestro propio ser, o de lo contrario ningún compromiso será definitivamente auténtico (May, 1975, p. 15).

Pero no son solo la ansiedad y la culpa las que hacen presencia en éste tipo de experiencias de creación; como lo reseña Rollo May (1975), la creatividad también implica un tipo de vivencia gratificante:

Pero por encima de la culpa y la ansiedad, como ya dije antes, el principal sentimiento que acompaña la irrupción es aquel de la gratificación (...) Lo segundo que ocurrió en la irrupción de esta intuición es que *todo a mi alrededor repentinamente se volvió vívido* (...) Puedo recordar que en esa calle determinada por la que caminaba las casas estaban pintadas de una desagradable tonalidad de verde que normalmente hubiera preferido olvidar de inmediato. Pero en virtud de la intensidad de esta experiencia, los colores a mí alrededor se agudizaron y se encastraron en mi experiencia y aquel desagradable verde todavía existe en mi memoria (p. 87-88).

Si bien es claro que ésta experiencia puede resultar bastante abrumadora para muchas personas, ello es quizás porque en ella suele vivenciarse una fusión de experiencias conscientes e inconscientes. En el momento en que irrumpió la intuición en May, él afirma

que hubo una transparencia especial que envolvió su mundo: “y mi visión recibió una claridad especial. Estoy convencido de que éste es el acompañamiento usual a la irrupción de una experiencia inconsciente en la conciencia” (p. 87-88):

Nuevamente, aquí está parte de la razón de por qué la experiencia nos asusta tanto: el mundo, interna y externamente, asume una intensidad que momentáneamente puede resultar abrumadora. Este es un aspecto de lo que se llama éxtasis, la unión de la experiencia inconsciente con la conciencia, una unión que no sucede *in abstracto*, sino en una fusión dinámica e inmediata (May, 1975, p. 88).

Y nos advierte que no se debe confundir ese estado de intuición con confusión, ya que normalmente se ha creído que lo generado por la intuición es un estado de desorientación:

Quiero enfatizar que mi intuición no se dio como si yo estuviera soñando, con el mundo y yo mismo opacos y nebulosos. Es una errada concepción popular que la percepción es desvaída cuando uno está experimentando este estado de intuición. Creo que la percepción es en realidad más aguda. Ciertamente, una parte de ella se parece a un sueño en el que el yo y el mundo pueden volverse caleidoscópicos; pero otro aspecto de la experiencia es una percepción aguzada, una intensidad, una transparencia de relación con los objetos a nuestro alrededor. El mundo se vuelve vívido e inolvidable. Así la irrupción del material proveniente de las dimensiones inconscientes incluye una exaltación de la experiencia sensorial (May, 1975, p. 89).

Entendemos como entonces que nos referimos aquí a un tipo de conciencia distinta, que hace presencia cuando irrumpe en el ser humano la vivencia de una creación artística:

Por cierto que podríamos definir la experiencia total de la que estamos hablando *como un estado de conciencia exaltada*. El inconsciente es la dimensión profunda de la conciencia

en esta suerte de lucha polar, el resultado es una intensificación de la conciencia.

Acrecienta no sólo la capacidad de pensar, sino también los procesos sensoriales; y ciertamente intensifica la memoria (May, 1975, p. 89).

Rollo May termina resumiendo la experiencia de intuición creativa en 7 puntos, a partir de dicha experiencia de Poincaré:

Resumamos algunos de los puntos más significativos que aquí tenemos en el testimonio de Poincaré. Él ve las características de la experiencia del siguiente modo: 1) lo *repentino* de la inspiración; 2) que la intuición puede ocurrir, hasta cierto punto *debe* ocurrir, *contra* aquello a lo que nos aferramos conscientemente en nuestras teorías; 3) lo *vívido* del incidente y de la escena total que lo rodea; 4) la *brevedad* y *concisión* de la intuición, junto con la experiencia de *certeza inmediata*. Continuando con las condiciones prácticas que él cita como necesarias para esta experiencia están: 5) trabajo duro sobre el tema, anterior a la irrupción; 6) un *descanso*, en el que el “trabajo inconsciente” ha tenido la oportunidad de proceder por su cuenta y luego del cual la irrupción puede ocurrir; 7) la necesidad de alternar trabajo y relajación, surgiendo a menudo la intuición en el momento del intervalo entre los dos, o por lo menos dentro del mismo intervalo” (Poincaré, J. Citado por May, 1975, p. 95).

La conclusión bastante interesante a la que llega Poincaré, ésta relacionada con la pregunta que se hace éste sobre lo que determina el *porqué* de que surja una idea dada del inconsciente; y lo que propone este autor como factor selectivo resultante en esta intuición es: La belleza. Al respecto dice:

Las combinaciones útiles [que surgen del inconsciente] son precisamente las más hermosas (...). Entre el gran número de combinaciones formadas a ciegas por el yo subliminar, casi



ninguna es de interés o utilidad; pero justamente por esa razón tampoco producen ningún efecto sobre la sensibilidad estética. La conciencia nunca llegará a conocerlas; sólo algunas son armoniosas, y en consecuencia, simultáneamente útiles y hermosas (...) y de éste modo les dará la oportunidad de volverse conscientes (Poincaré, J. Citado por May, 1975, p. 99-100).

El aspecto de la belleza ejerce un papel determinante en la construcción de una obra creativa. A este respecto, May (1975) afirma que la armonía de una forma interna, la coherencia interior de una teoría, el carácter de la belleza que conmueve nuestra sensibilidad, son los factores significativos que determinan por qué emerja una idea dada, y comenta que en su labor como psicoanalista, su experiencia en ayudar a la gente para que logre esas intuiciones revela el mismo fenómeno: “que las intuiciones no surgen principalmente porque sean ‘racionalmente verdaderas’ o, aunque más no sea, beneficiosas, sino porque tienen una forma determinada, la forma que es hermosa por que completa la Gestalt incompleta” (p. 100). Así, para él, esta idea creativa llega para completar la Gestalt que hasta aquí había estado incompleta y con la cual estamos luchando conscientemente, momento en el que surge entonces una sensación de certeza ante la convicción de que era así tal cual como debía emerger:

Cuando ocurre esta irrupción en la conciencia de una intuición creativa, tenemos la convicción subjetiva de que la forma debe ser de esta manera y no de otra. Es una característica de la experiencia creativa el que se nos aparezca como verdadera, con la "certeza inmediata" de Poincaré. Y pensamos que ninguna otra cosa pudo haber sido cierta en tal situación y nos preguntamos por qué fuimos tan estúpidos como para no haberla visto antes. La razón es por supuesto, que no estábamos psicológicamente preparados para

verla. Todavía no podíamos *intentar* esa nueva verdad o forma creativa en el arte o en una teoría científica. Todavía no estábamos abiertos a nivel de intencionalidad. Pero la "verdad" en sí está simplemente allí (May, 1975, p. 101).

Cuenta May que lo anterior siempre le recuerda lo que toda la vida han manifestado los budistas Zen:

Es en estos momentos cuando se refleja y revela una realidad que no depende meramente de nuestra subjetividad, sino que es como si sólo hubiéramos tenido los ojos cerrados y de repente los abriéramos, y allí está ella, tan simple como pueda serlo. La nueva realidad tiene una especie de cualidad eterna e inmutable. La experiencia de que "este es el modo en que la realidad es y es extraño que no lo hayamos visto antes" puede tener una cualidad religiosa con respecto a los artistas. Esta es la razón por la que muchos artistas sienten que ocurre algo sagrado cuando están pintando, que hay algo en el acto de crear que se asemeja a una revelación religiosa (May, 1975, p. 101). Concluye rescatando algunos consejos de Platón, al afirmar:

Porque quien, de este modo, proceda correctamente, deberá empezar, en su juventud, a frecuentar las formas bellas; y al principio, si es que fuera guiado acertadamente por su instructor, a amar sólo una de esas formas, a partir de la cual deberá crear hermosos pensamientos; y pronto percibirá por sí mismo que la belleza de una forma está emparentada con la belleza de otra, y que la belleza en cada forma es una y la misma" (Platon, 1948 citado en May, 1975, p. 209).

Fundamenta así finalmente su punto de vista, a la luz de la experiencia del matemático y físico Henri Poincaré:

Convengo, así, en que la creatividad a menudo *parece* ser un fenómeno *regresivo*, y de hecho saca a la luz todos los contenidos psíquicos inconscientes, infantiles y arcaicos del artista. Pero, ¿acaso esto no es paralelo a lo que señala Poincaré cuando explica cómo sus intuiciones surgen en períodos de descanso luego de una labor intensa? Él nos previene específicamente de *no* dar por sentado que es el descanso el que nos produce la creatividad. El descanso -o regresión- sólo sirve para librar a la persona del gran esfuerzo realizado y de las inhibiciones concomitantes, de modo tal que el impulso creativo pueda tener rienda suelta para expresarse. Cuando los elementos arcaicos de un poema o un cuadro tienen auténtico poder para conmover a los otros, y cuando poseen universalidad de significado - es decir, cuando son símbolos genuinos- es porque algún *encuentro* está teniendo lugar a un nivel más amplio y fundamental (May, p. 133).

### **Descripción de un proceso genuinamente Creativo: Encuentro**

Un aspecto fundamental dentro del proceso creativo que permite hacer una distinción entre la seudo-creatividad o creatividad escapista, y la creatividad genuina, es la noción de *encuentro* afirma Rollo May. Sobre la primera, dice que “en las formas exhibicionistas, escapistas, de la creatividad, no hay ningún encuentro real, ningún compromiso con la realidad” (May, 1975, p. 62). Sobre la segunda, asevera que lo primero que percibimos en un acto creativo es que es un *encuentro*:

Los artistas encuentran el paisaje que se proponen pintar, lo miran, lo observan desde este ángulo y desde aquel. Están, como decimos, empapados en él. O, como en el caso de los pintores abstractos, el encuentro puede ser con una idea, una visión, que a su vez puede ser

inspirada por los colores brillantes de la paleta o por la áspera e invitadora blancura de la tela. La pintura, la tela, y los otros materiales se convierten entonces en la parte secundaria de este encuentro; son el lenguaje de él; el *intermediario*, para decirlo con propiedad. También los científicos enfrentan sus experimentos, sus tareas de laboratorio, en una situación similar de encuentro (May, 1975, p. 59).

Rollo May sobre éste aspecto ilustra, que fue esto lo que describió Walter B. Cannon como el mecanismo de “huida-lucha”, refiriéndose a que tanto un artista es capaz de vivenciar un encuentro genuino en su proceso creativo, o bien por el contrario evitar el mismo; es decir, la entrega de energía al organismo para luchar o para escapar: “Esta es la correlación neurológica de lo que encontramos en términos amplios, en la ansiedad y el miedo” (May, 1975, p. 65):

Pero lo que el artista o el científico creativo sienten *no* es ansiedad o miedo; es *alegría*. Uso la palabra en contraposición a felicidad o placer. El artista, en el momento de crear, no experimenta gratificación o satisfacción (a pesar de que ello pueda sucederle más tarde, en la noche, luego de beber un trago o fumar su pipa). Más bien, es *alegría*, alegría definida como la emoción que acompaña la conciencia aguzada, el estado de ánimo que va aparejado con la experiencia de realizar nuestras propias potencialidades (May, 1975, p. 65).

Podemos decir entonces que un proceso creativo tiene implicaciones experienciales que implican vivencias psicológicas relacionadas con el ejecutar habilidades y capacidades, aspectos estos que van más allá de la concepción extendida sobre la creatividad como la simple puesta en escena de una idea surgida a partir de una vivencia de intensa exaltación; lo cual lleva a Rollo May a clarificar por qué no debemos identificar esa “intensidad del encuentro” con lo que se llama el aspecto *dionisiaco* de la creatividad:

Encontrará a menudo ésta palabra *dionisiaco* usada en libros que se refieren a trabajos creativos. Tomado el nombre del dios griego de la embriaguez y otras formas de éxtasis, el término se refiere a la explosión de vitalidad, al abandono, característicos de las antiguas fiestas orgiásticas en honor a Dionisio. Nietzsche, en su importante libro *El Origen de la Comedia*, cita el principio dionisiaco de la vitalidad desbordante y el principio apolíneo de la forma y el orden racional como los dos principios dialécticos que operan en la creatividad. Esta dicotomía es aceptada por muchos estudiosos y escritores (May, 1975, p. 68).

Para May este aspecto dionisiaco de la intensidad puede ser estudiado psicoanalíticamente con bastante facilidad y afirma que probablemente casi todos los artistas han intentado en algún momento u otro pintar mientras estaban bajo la influencia del alcohol: “Generalmente sucede lo que uno esperaba, y sucede en proporción al alcohol consumido, es decir, que él o la artista *piensa* que está produciendo un material maravilloso, por cierto mucho mejor que el acostumbrado, pero en realidad, como lo advierte a la mañana siguiente al mirar el cuadro, lo ha hecho peor” (May, 1975, p. 68-69).

A pesar que pudiera observarse positivamente que en una sociedad como la nuestra - civilización mecanizada dice May-, los períodos dionisiacos de abandono son valiosos “particularmente en los que la creatividad y las artes están poco menos que muertas de hambre por la rutina de los relojes registradores y la asistencia a interminables reuniones de comité, y por las presiones para que cada vez se produzcan mayores cantidades de papel y libros, presiones que han infestado el mundo académico de modo más letal que lo que lo han hecho en el mundo industrial” (May, 1975, p. 69), en este sentido, si nos referimos a una creatividad genuina, se torna importante clarificar aquí que aunque el consumo de sustancias psicoactivas se suele

relacionar con la creación artística en muchas ocasiones, se insiste en que un proceso de creación auténtico viene acompañado de otras vivencias psicológicas, cuando lo tratamos de comprender a la luz de la noción de encuentro:

Pero la intensidad del acto creativo debe ser *relacionada con el encuentro objetivamente*, y no meramente liberada por algo que el artista “toma”. El alcohol es sedante, y probablemente necesario en una civilización industrial; pero cuando uno lo necesita regularmente para sentirse libre de inhibiciones, no se está llamando al problema por su nombre. En primer lugar el quid está realmente en ver por qué existen las inhibiciones (May, 1975, p. 69).

Aunque se han realizado estudios psicológicos sobre el aumento de la vitalidad y otros efectos que tienen lugar cuando se toman drogas psicoactivas, a pesar de que estos estudios puedan mostrar algunos resultados interesantes, se insiste en clarificar que tal vitalidad se diferencia significativamente de la intensidad que acompaña un encuentro genuino en el acto creativo, pues éste no ocurre porque nosotros mismos hayamos cambiado subjetivamente, sino que éste representa una relación real con el mundo objetivo, en el cual es importante hacer comprensión de la experiencia que acá denominamos éxtasis, pues es uno de los temas a los que debemos prestarle mayor atención en psicología, pues es el término que mejor describe la intensidad de la actividad consciente que ocurre en el acto creativo, que en el drama griego logra la creatividad la unión de la forma y la pasión, siento éxtasis el término usado para describir el proceso en el cual esta unión ocurre:

Por supuesto que no uso la palabra en el sentido popular y adocenado de “historia”, sino en su sentido etimológico e histórico de “ex-tasis”, literalmente “separarse de”, liberarse de la separación usual entre sujeto y objeto que es la perpetua dicotomía en la mayoría de las

actividades humanas (...) Pero no debe entenderse como un simple “dejarse ir” báquico; incluye la persona total, con el subconsciente y el inconsciente que actúan como una unidad con el nivel consciente. De esta forma, no es *irracional*; es, más bien, superrracional. Pone en juego, de manera conjunta, las funciones intelectuales, volitivas y emocionales (May, 1975, p. 70).

Dado que la psicología tradicional fue cimentada sobre la dicotomía sujeto y objeto, y que ha sido la característica central del pensamiento occidental durante los últimos cuatro siglos, llamándola Ludwig Binswanger ‘el cáncer de toda la psicología y psiquiatría hasta este momento’ (Binswanger, citado por May, 1958, p. 71), sobre ella May concluye que “No la elude [la dicotomía] el conductismo u operacionalismo, que definía la experiencia sólo en términos objetivos. Ni tampoco se la elude al aislar la experiencia creativa como un fenómeno puramente subjetivo” (May, 1975, p. 71); lo que nos hace ver en ese sentido que la mayoría de las escuelas psicológicas y otras escuelas modernas del pensamiento continúan asumiendo esta escisión sin darse cuenta de ello, habiendo estado siempre propensas a direccionar la razón contra las emociones o a creer que mientras menos involucradas se encuentren las emociones, más objetivamente haremos observación de un fenómeno:

Y dimos por sentado, como consecuencia de esta dicotomía, que podíamos observar algo con más precisión si nuestras emociones no se vieran comprometidas, es decir, nos sentiríamos inclinados a ser imparciales en el asunto que tenemos entre manos si nos libráramos de la contingencia emocional. Creo que éste es un error insigne. Existen ahora datos en las respuestas al test de Rorschach, por ejemplo, de que la gente puede observar con mayor certeza precisamente cuando está comprometida emocionalmente, o sea que la

razón trabaja mejor cuando las emociones están presentes; la persona ve con mayor agudeza y precisión cuando sus emociones son parte del compromiso. Por cierto que no podemos ver realmente un objeto a menos que tengamos cierta ligazón emocional con él. Bien podría ser que la razón trabaja mejor en estado de éxtasis (May, 1975, p. 71-72).

Entendiendo que todo encuentro se da entre dos partes, conviene preguntarse en este punto: ¿Con qué se da éste intenso encuentro?; May por su parte responde: Con el mundo, siendo éste último para él el modelo de relaciones significativas en el que una persona existe y en cuyo diseño participa:

Está interrelacionado con la persona en todo momento. Un proceso dialéctico continuo tiene lugar entre el mundo y el yo y el yo y el mundo; uno implica el otro, y ninguno de los dos puede ser entendido si omitimos el otro. Este es el porqué de que uno nunca pueda localizar la creatividad como un fenómeno subjetivo; no puede estudiársele en función de lo que ocurre dentro de la persona. El polo del mundo es una parte inseparable de la creatividad de un individuo. Lo que ocurre es siempre un *proceso*, un *hacer* —específicamente un proceso que, interrelaciona la persona y su mundo” (May, 1975, p. 73).

Implica en esa medida el mundo del artista todo un entramado de relaciones, en las que se encuentran involucradas vivencias, contextos, acontecimientos, ocurridos en periodos históricos concretos, los cuales ejercen influencias significativas en sus experiencias y en esa medida dichas relaciones se ven reflejadas en sus obras; por ello para este autor, era absurdo considerar a los artistas simplemente como ‘pintores de la naturaleza’, como si sólo fueran anacrónicos fotógrafos de árboles, lagos y montañas; al respecto dijo:



Para ellos, la naturaleza es un medio, el lenguaje por medio del cual ponen de manifiesto su mundo. De este modo, en la obra de arte de un gran pintor tenemos un reflejo de la condición espiritual y emocional de los seres humanos en ese período de la historia. Si se desea comprender el temple psicológico y espiritual de cualquier período histórico no hay nada mejor que observar larga e inquisidoramente su arte. Porque en el arte el significado espiritual subyacente es expresado en símbolos (...) Ellos tienen el poder de revelar el significado subyacente de cualquier período precisamente porque la esencia del arte es el encuentro poderoso y vivo entre el artista y su mundo. (May, 1975, p. 75-76).

Sobre las pinturas de Picasso por ejemplo, May afirma que en su obra se puede ir viendo la índole espiritual de las sucesivas décadas:

La totalidad es un inolvidable retrato del hombre y de la mujer modernos en el proceso de pérdida de su persona y su humanidad. En éste sentido los artistas genuinos están tan ligados a su época, que separados de ella no pueden comunicarse. También en éste sentido, la situación histórica condiciona la creatividad. Porque el estado de conciencia que se obtiene en la creatividad no es el superficial, sino un encuentro con el mundo en un nivel que socava la escisión sujeto-objeto. ‘La creatividad’, para volver a formular nuestra definición, ‘es el encuentro del ser humano intensivamente consciente con su mundo’” (May, 1975, p. 78-79).

Así, dice May (1975, p. 128-131), que desde el punto de vista de la creación última, el acontecimiento significativo es la continua experiencia del encuentro y del reencuentro; y que en muchas ocasiones, preferimos por encima de cualquier cosa a la técnica, como una manera de escapar de la ansiedad que ocasiona ese encuentro directo, por todas las implicaciones que éste conlleva:

La creatividad genuina se caracteriza por la intensidad de la aguzada toma de conciencia. Los artistas, del mismo modo que ustedes y yo en momentos de un encuentro intensivo, experimentan muy claramente cambios neurológicos. Estos incluyen aceleración del ritmo cardíaco; presión sanguínea más alta; intensidad aumentada y constricción de la visión, con párpados casi cerrados para poder ver con mayor nitidez la escena que estamos pintando; nos olvidamos de las cosas que están a nuestro alrededor (del mismo modo que del paso del tiempo) (May, 1975, p. 64).

Como se ha observado, existen en un encuentro legítimo implicaciones incluso orgánicas, que involucran la corporalidad de los artistas:

Experimentamos una disminución del apetito; las personas enfrascadas en un acto creativo pierden, por el momento, el interés en comer y pueden trabajar pasando por alto las horas de las comidas sin darse cuenta de ello. Ahora bien, todo ello corresponde a una inhibición del funcionamiento de la división parasimpática del sistema nervioso autónomo (que tiene que ver con el descanso, el bienestar, la nutrición) y una activación de la división nerviosa simpática (May, 1975, p. 64).

Observamos entonces así, la diferencia entre talento y creatividad. Sobre el primero, May ha destacado que:

El talento bien puede tener sus correlaciones neurológicas y ser estudiado como ‘dato’ a una persona. Un hombre puede tener talento, lo use o no; el talento, como tal, probablemente pueda ser medido en la persona. Pero la creatividad sólo puede ser vista en el acto. Si fuésemos puristas, no hablaríamos de “persona creativa”, sino solamente de *acto creativo*. A veces, como en el caso de Picasso, tenemos gran talento y al mismo tiempo

gran encuentro y, como resultado, gran creatividad. Algunas veces tenemos gran talento y creatividad trunca (...) En otros casos tenemos a una persona altamente creativa que parece no tener mucho talento (May, 1975, p. 63).

De Thomas Wolfe por ejemplo, considerado una de los novelistas estadounidenses más creativos, se dijo que era tan creativo porque se comprometía por entero con su material y el desafío de decirlo; de esa manera llegó a ser grande, a causa de la intensidad de su encuentro, pero que era un genio sin talento. Termina entonces May expresando que:

*La creatividad ocurre en un acto de encuentro y debe ser entendida con este encuentro como centro (...) Algo nace, viene a la vida, algo que no existía antes, lo que es una de las mejores definiciones de creatividad que podemos obtener (...) Del encuentro nace la obra del arte. Esto no sólo es cierto para la pintura, sino también para la poesía y otras formas de creatividad (...) El lenguaje es el repositorio simbólico de las experiencias significativas de nosotros y de nuestros semejantes a lo largo de la historia, y como tal, se extiende para atraparnos en la creación de un poema (May, 1975, p. 115-127).*

### **Música y afectividad**

Fregtman (1990) afirma: “Los fundamentos del mundo se descubren en la experiencia estética, más que en la experiencia conceptual o el conocimiento. Whitehead dice que *la base de toda experiencia es e-mocional* (del centro a la periferia, diría Reich)” (p. 117); aspecto sobre el que Henri Delacroix (1951) comenta: “Vivir los sonidos, los perfumes, los colores, vivir su repercusión afectiva, vivir el anonadamiento de los sentimientos y de las ideas en dichas

cualidades sensoriales, ésa es la tarea del arte” (p. 365); y explica una relación entre el sonido y las afectividad que éstos procuran:

La música es la mímica sonora de la motricidad emocional (...) Las sensaciones orgánicas realizan profundamente, en la intimidad de nuestro cuerpo, los sentimientos estéticos, y esta resonancia fisiológica se torna el punto de partida de nuevos sentimientos (...) La música es la expresión de la emoción, y el lenguaje es en gran parte, la expresión del pensamiento (...) El movimiento de las formas sonoras es justamente análogo al desarrollo de los sentimientos o de una personalidad (1951, p. 105-108-193-217).

Este autor aclara que si se ahonda más, se comprueba que la música no expresa sentimientos definidos, ya que éstos se vinculan es a representaciones, a situaciones, a juicios; y explica:

Lo que la música tiene de común con el sentimiento, es el movimiento, la dinámica que señala, no los sentimientos, sino las modificaciones de su curso. *La música no contiene sentimientos definidos, sino únicamente el esquema dinámico de los sentimientos.* La música puede producir agitación, impulso, tumulto, etc., pero nunca tristeza, esperanza, etc. (...) Expresa los adjetivos y no los sustantivos” (Delacroix, 1951, p. 233).

Sobre ello, este mismo autor nos narra su experiencia sobre su asistencia a un concierto, haciendo la claridad que justamente lo que es vivenciado, surge a partir de la relación que él hace con ciertas experiencias de su vida:

(...) una expresión muy indeterminada que no se precisa para mí, sino porque la asocio a un determinado acontecimiento de mi vida (...) Experimento así un placer sensual que expresa afecciones morales, vagas, pero acompañadas de recuerdos que la especifican y

se la asocian (...) No gustaba la música por sí misma, sino por lo que ella me reportaba, de lo cual la música no era más que un signo (...) El lenguaje emocional, la música, es un adorno de los sonidos, signo de estados afectivos y que, para ser comprendida, debe evocar en la conciencia las disposiciones afectivas correspondientes (...) Cada uno dispone de nuestros cantos según el estado actual de su alma, por lo cual una misma causa se convierte en una fuente infinita de placeres o de penas diversas” (Delacroix, 1951, p. 270-271-284-295).

Y nos explica la relación existente entre la afectividad y el *ritmo* en la música, como una manera de poner cierto orden, de acuerdo a las fases de la afectividad: “El ritmo modela la duración según las exigencias del sentimiento. Modelando nuestra duración modela nuestra alma (...) El ritmo aporta la intensidad y la altura. La acentuación y el dibujo rítmico prefiguran una curva afectiva”. (Delacroix, 1951, p. 217); es decir, simbolizando un sentimiento, es como el ritmo cobra sentido. Sobre ritmo y afectividad señala entonces:

El ritmo tampoco es expresivo sino cuando traduce la estructura del pensamiento y del sentimiento (...) La concordancia de las divisiones afectivas y lógicas con el plan rítmico constituye la ley esencial del ritmo musical, lo mismo que del ritmo poético. El ritmo musical depende del movimiento del pensamiento y de la emoción (...) El ritmo prepara y bosqueja esta expresión: por su propia fuerza, por su acentuación, por su lentitud y por su rapidez que sugieren movimientos análogos y por la fuerza convencional de que está cargado; los ritmos se hallan asociados, frecuentemente, a sentimientos determinados (Delacroix, 1951, p. 99-217-218).

Podemos concluir entonces que el ritmo introduce en la música la vida misma de los estados psicológicos, a los que controla y cuyo curso construye: “Afectivo e intelectual, introduce toda la rica variedad matizada de las emociones y de los estados intelectuales; es el orden ondulante y diverso del pensamiento y del sentimiento” (Delacroix, 1951, p. 219).

### **Creación artística (Musical)**

Cuando comenzamos a comprender que un proceso creativo involucra muchos más elementos que van más allá de la sola expresión de afectos y sentimientos, y que incorpora toda una serie de experiencias que incluyen un arduo y sostenido trabajo previo realizado por su creador, empezamos a entender todas las implicaciones que este tipo de actividades conllevan. Así, la creación de una obra artística involucra toda una gama de experiencias que rinden cuentas de todo un proceso interno vivenciado por el sujeto creador, para dar luz a lo que finalmente se materializa en una obra de arte. Es por ello que Henri Delacroix (1951) considera que el arte dentro de dicho proceso de creación, es también *organización*, y lo explica de la siguiente manera:

Sin una disposición, un ordenamiento, una construcción, en una palabra, no hay sino un caos sensorial (...) Sentir, no eleva el arte (...) el artista experimenta los sentimientos en y hacia su forma estética. Si no descubre la forma desde el principio, no aparecerá jamás (...) No se trata del simple placer de lo agradablemente sonoro, sino que es la percepción de la belleza sonora lo que interviene en la actitud musical (...) Para embriagarse solo es menester debilidad, en tanto que el cabal escuchar estético es un arte (...) La afectividad profunda se organiza y se constituye según el plan musical (...)

El arte tiende a ordenar en un claro sistema el enjambre cantante de los datos sensoriales. (Delacroix, 1951, p. 90-96-106-233-277-365).

Es aquí claro, que el arte no es mera contemplación como tampoco consiste en un proceso pasivo al que llegamos por una especie de pseudo-actividad despreocupada; el artista construye, crea, edifica, erige, cimenta, elabora formas organizadas que demandan de él el trabajo de poner en orden lo que inicialmente comienza en una especie de caos:

Por este bello arreglo, simboliqué un estado del alma (...) El artista (...) aspira a dar una forma a sus sentimientos (...) Hago, deshago, recomienzo, pero nada de ello es lo que todavía busco (...) Allí donde el aficionado no busca sino la expresión, el artista busca la forma. El artista que no se sienta plenamente satisfecho por las líneas elegantes, los colores armoniosos, una bella serie de acordes, no comprende el arte” (Delacroix, 1951, p. 90-141-173-231).

Y por lo que es posible afirmar que construir o percibir formas es la ley del arte: “Encontrar el dibujo perfecto de un sentimiento o de una idea, obtener que cada sentimiento abra, difunda y cierre su canto según su propia curva y de acuerdo a su voluntad original, es eso consiste la suprema dificultad del arte (...) Por fin nos hemos desembarazado de la expresión; nosotros queremos construir (...) El sentimiento puro es una conquista, no un dato inmediato (Delacroix, 1951, p. 178-235-253).

No es distinto por su puesto en lo que a creación musical se refiere. Un compositor ha de toparse de la misma forma con todas las vicisitudes implícitas en su arte de crear música, desde el que necesita hacer uso de todos los recursos que tenga a su disposición, para dar forma a su creación:

Moldear formas, crear formas, constituye el comienzo del arte musical y su estructura misma. La escala sonora es una forma: el ritmo es una forma; la consonancia armónica es una forma. Sobre estas formas elementales se elevan las leyes superiores de la combinación de los sonidos, el contrapunto melódico y armónico. La tonalidad que rige los seres musicales (...) Las formas son ante todo, las relaciones y los sistemas de relaciones (...) Percibir una melodía (...) es construir una forma, un sistema de relaciones”.

(Delacroix, 1951, p. 235-239-241).

Como se ha dicho anteriormente, el arte entonces no solo se constituye en una experiencia de expresión de afectos, emociones o sentimientos; cuando decimos que se caracteriza por un arduo trabajo realizado previamente por el artista, y que además le permite a éste exteriorizar contenidos psíquicos inconscientes, nos invita ésta información a hilar mucho más fino en la comprensión del proceso creativo de una obra musical, y es en este sentido como por ejemplo Fregtman (1990) resalta al respecto la opinión de Kant: “Una idea estética –dice Kant- no puede llegar a ser un conocimiento, porque es una *intuición de la imaginación*, para lo cual nunca se puede encontrar un concepto adecuado” (p. 175), opinión ésta que es apoyada por Delacroix cuando éste último afirma que si bien la experiencia estética es iluminación intelectual y catarsis emocional, la percepción de éstas depende del nivel de cada espíritu y de cada sensibilidad, considerando así, que la inteligencia musical es entonces una inteligencia de formas y no ideas:

El signo musical no es el signo de una idea lógica, sino el elemento de un conjunto musical, como una piedra es una parte de un edificio. El pensamiento musical es la inteligencia de estas formas. Es también la intuición que, superando estas formas y apoyándose en sus sinuosidades, construye más allá de ellas como un halo de visiones



confusas. Se apoya en el poder de sugestión de la música, en las impulsaciones y las curvaturas de estos esquemas dinámicos, en los abstractos musicales unidos, hasta alcanzar un mundo confuso del pensamiento sin formula lógica y verbal que, para algunos, es su suprema cima y desde donde aspiran a una visión intelectual, en el sentido místico. Entre estos dos pensamientos oscila el pensamiento musical (p. 241-242).

A pesar de que Henri Delacroix manifiesta: “El artista sostiene, en verdad, que la forma no se ofrece por sí misma, sino más bien por el sentimiento que ella contiene” (p.246), y que de la misma forma afirma que “La rigidez de la forma se opone a la fluidez del sentimiento creador” (p. 249), opta finalmente por una posición conciliadora entre el sentimiento y la forma o idea, necesarios ambos en la creación de una obra musical:

El sentimiento creador se infiltra en la solidez de la forma. Técnica e inspiración se reclaman, se superponen (...) Ciertamente, tenemos muchas formas poéticas. Pero toda la expresión poética depende de la asociación de la idea y de la forma. El ritmo, los acentos, las sonoridades no se vuelven expresivas si la idea no las apoya y si no constituyen la forma precisa de la idea (...) Los cortes de las fugas, de la sonata, de la sinfonía, no toman vida sino por las ideas musicales (...) Todo sentimiento para devenir arte, pasa ante la inteligencia (...) En ciertos pasajes (...) Hanslick ha entrevisto la alianza del sentimiento y la forma” Delacroix (1951, p. 249-250-251-253-233).

El músico y Director de Orquesta Ruso Igor Stravinsky, (Oranienbaum, San Petersburgo, Rusia, 18 de junio de 1882 - Nueva York, 6 de abril de 1971) igualmente nos hace ver que la música es sobre todo construcción, es decir, surge de la *acción* propiamente dicha, esto es que,

que no le es suficiente la imaginación o la fantasía, aunque sean éstas las fuentes de donde surge.

Sobre éste aspecto comenta:

Es menester que exista el hombre que recoja esas promesas. Un hombre sensible a todas las voces de la naturaleza, sin duda, pero que sienta por añadidura la necesidad de poner orden en las cosas y que esté dotado para ello de una capacidad muy especial (...) Deduzco, pues, que los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que esta organización presupone una acción consciente del hombre” (Stravinsky, I. s.f., p. 42).

Si bien Stravinsky nos deja claro que la imaginación y la fantasía deben ser anteriores a la creación, y sobre lo cual afirma: “La mayor parte de los melómanos cree que lo que impulsa a la imaginación creadora del compositor es una cierta inquietud emotiva que se designa generalmente con el nombre de inspiración” (Stravinsky, I. s.f., p. 72), sin embargo nos deja claro también como la rigurosidad y el orden deben caracterizar el proceso creador, sobre el que como decíamos antes, se han tejido muchos mitos, tales como que la obra surge únicamente a partir de la inspiración de quien la crea: “El orden, como regla y como ley en oposición al desorden” (Stravinsky, I. s.f., p. 38); incluso para él, desde su propia experiencia nos muestra la importancia en la que para él radica el acto mismo de llevar a cabo la acción, que en su caso no suele tener ninguna diferencia o preponderancia con relación a los otros momentos acontecidos en su proceso de creación:

El hecho mismo de escribir mi obra, de poner, como se dice, manos en la masa, es inseparable para mí del placer de la creación. En lo que me concierne, no puedo separar el esfuerzo espiritual del esfuerzo psicológico y del esfuerzo físico; todos se me presentan en un mismo plano y sin la menor diferencia de jerarquía (Stravinsky, I. s.f., p. 73).

Para el siempre fue claro entonces que llevar a la acción el trabajo concreto de la composición musical, si bien estaría precedido por dicha intuición descrita anteriormente, esta última será siempre inseparable de una conciencia siempre alerta que le permitirá develarse, plasmada en la obra, materializándose finalmente:

Toda creación supone en su origen una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún y que no será definida más que merced al esfuerzo de una técnica vigilante. Este apetito que se despierta en mí ante la sola idea de poner en orden los elementos señalados, no es un algo fortuito como la inspiración, sino habitual y periódico, cuando no constante, como una necesidad natural. Este presentimiento de una obligación, este anticipo del placer, este reflejo condicionado, como diría un moderno fisiólogo, muestra claramente que es la idea del descubrimiento y del trabajo la que me atrae (Stravinsky, I. s.f., p. 73).

Por todo lo anterior, este auto se empeña en recalcar todas las implicaciones que trae implícito el acto creativo; es decir, tener claro que una cosa es el acto de imaginar y otra bien distinta el acto de inventar:

Tenemos un deber para con la música, y es el de ‘inventar’ (...) La invención supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Lo que imaginamos, en cambio, no debe tomar obligatoriamente una forma concreta y puede quedarse en su estado virtual, mientras que la invención es inconcebible fuera del ajuste de su realización en una obra. Lo que debe ocuparnos aquí no es, pues, la imaginación en sí, sino más bien la imaginación creadora: la

facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización”

(Stravinsky, I. s.f., p. 75).

Si bien el autor reconoce que existen sonoridades con características estéticamente bellas en la naturaleza, manifiesta sin embargo que en el caso de la creación humana, la obra de arte necesita ineludiblemente de la intervención activa del hombre, que es quien trabaja en su organización, procurando un orden estéticamente bello gestado por su creador; por ello, opta por definirlo de la siguiente manera: “El arte, en su exacta significación, es una manera de hacer obras según ciertos métodos obtenidos, sea por aprendizaje o por invención. Y los métodos son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación” (Stravinsky, I. s.f., p. 44). Esto es, que si bien hace reconocimiento que podemos por su puesto encontrar belleza en la naturaleza, en lo que compete a las obras de arte éstas no pueden prescindir del trabajo arduo de sus creadores:

Reconozco la existencia de sonoridades elementales, del material musical en estado bruto, agradables por sí mismas, que acarician el oído y aportan un placer que puede ser completo. Pero por encima de este goce pasivo vamos a descubrir la música que nos hace participar activamente en la operación de un espíritu que ordena, que vivifica y que crea, puesto que en el origen de toda creación se descubre un deseo que no es el de las cosas terrestres. Así es que a los dones de la naturaleza se vienen a añadir los beneficios del artífice. Tal es la significación general del arte. Porque no es arte lo que nos cae del cielo en el canto de un pájaro, y arte es, en cambio, sin duda alguna, la más sencilla modulación conducida correctamente (Stravinsky, I. s.f., p. 44).

El autor plantea entonces una explicación a partir de su propia experiencia creativa, sobre la manera en que él considera debe ser creada una bella obra de arte:

Por lo que a mí respecta, no puedo empezar a interesarme por el fenómeno musical sino en tanto que es una emanación del hombre integral. Quiero decir del hombre armado de todos los recursos de sus sentidos, de sus facultades psíquicas y de las facultades de su intelecto (...) Porque el fenómeno musical no es sino un fenómeno de especulación. Esta expresión no debe asustar a ustedes lo más mínimo. Supone simplemente, en la base de la creación musical, una búsqueda previa, una voluntad que se sitúa de antemano en un plano abstracto, con objeto de dar forma a una materia concreta. Los elementos que necesariamente atañen a esta especulación son los elementos de *sonido y tiempo*. La música es inimaginable desvinculada de ellos (Stravinsky, I. s.f., p. 47).

Desde las anteriores aseveraciones se puede observar como Stravinsky tiene claro cuál es la materia prima a partir de la que debe ser esculpida una obra musical, de la misma manera en que llama la atención sobre el rigor, la vigilancia, la concentración, el esfuerzo, la voluntad y todos aquellos factores que necesitan hacer presencia cuando de crear una obra musical se trata, la que demanda de toda una serie de elementos que necesitan ser ordenados y organizados por su creador, para que de ésta manera pueda surgir el fenómeno estético.

Stravinsky tenía muy claro además lo que para él significaba componer, de allí su marcado énfasis en la ratificación de la rigurosidad, la organización y el orden del cual necesita echar mano todo auténtico compositor musical:

Componer es para mí, poner en orden cierto número de estos sonidos según ofertas relaciones de intervalo. Tal ejercicio conduce a la búsqueda del centro hacia el que debe convergir la serie de sonidos que utilizo en mi empresa. Me dispongo entonces, una vez establecido el centro, a encontrar una combinación que le sea apropiada, o bien, en el caso

de tener ya una combinación, todavía no ordenada, a determinar el centro hacia el que debe tender. El descubrimiento de este centro me sugiere la solución. Satisfago así el gusto vivísimo que siento por esta especie de topografía musical (...) Un sistema tonal o polar no nos es dado más que para alcanzar un cierto orden; es decir, en definitiva, una forma a la que tiende el esfuerzo creador (Stravinsky, I. s.f., p. 59-63).

Sobre éste respecto, Rollo May expresó por su parte que “El artista, el poeta y el músico se atreven a producir nuevas formas, nuevos tipos de vitalidad y significado. En este proceso de emergencia radical ellos están protegidos, por lo menos parcialmente, de ‘volverse locos’ por las formas dadas por los medios, a saber, las pinturas, el mármol, las palabras, las notas musicales” (May, 1975, p. 164-165); planteamiento que complementa Stravinsky cuando equipara la labor de un compositor con la de un artesano, dejando clara su concepción acerca de lo que él considera debe ser la labor de un artista:

El Espíritu dirige su soplo adonde quiere. Lo que debemos retener de ésta proposición es, sobre todo, la palabra *quiere*. El Espíritu está, pues, dotado de la capacidad de querer; este principio de voluntad especulativa es un hecho. Y ésta es la cuestión que se discute demasiado a menudo. Se preocupan de la dirección que toma el soplo del Espíritu, no de la corrección del trabajo del artesano. A este respecto, cualesquiera que sean vuestras opiniones en Ontología, vuestra filosofía y vuestras creencias, debéis reconocer que estáis enfrentando a la libertad de espíritu, escribáis o no esta palabra con mayúscula (Stravinsky, I. s.f., p. 70).

La conclusión a la que llega Igor Stravinsky, con respecto a la acción concreta que ineludiblemente debe llevar a cabo un verdadero artista, es que no se debe pensar en él, eximido

de la ejecución concreta propia que amerita la construcción de la obra, pues el artista, como el principal artífice que da vida a su creación, es quien hace que ésta haga presencia desde donde antes no existía, edificándola y materializándola, para que ésta cobre vida:

Ahora es el momento de recordar que, en el dominio que nos corresponde, si bien es cierto que somos *intelectuales*, nuestra misión no es la de pensar, sino la de obrar. El filósofo Jacques Maritain nos recuerda que en la poderosa estructura de la civilización medieval el artista tenía solamente la categoría de artesano, "y toda clase de desenvolvimiento anárquico estaba impedido a su individualismo, porque semejante disciplina social le imponía, tácitamente, ciertas condiciones restrictivas". Es el Renacimiento el que inventó al artista, lo distinguió del artesano y lo comenzó a exaltar a expensas de este último. En los comienzos, el nombre de artista se daba solamente a los *maestros en artes*: filósofos, alquimistas, magos. Los pintores, escultores, músicos y poetas no tenían derecho más que a la calidad de artesanos (Stravinsky, I. s.f., p. 74).

Rescata así la manera como en épocas de antaño era considerado el artista y lo que dicha condición implicaba para ellos, la cual involucraba todo un trabajo consciente de la idea creativa previsto con anterioridad:

No es, en efecto, con promulgar una estética, sino al elevar la condición humana y al exaltar en el artista al buen obrero, como una civilización comunica algo de su orden a las obras del arte y del pensamiento. El buen artesano en esas benditas épocas no pensaba sino en alcanzar lo *bello* a través de las categorías de lo *útil*. Su cuidado dominante se dirigía a la rectitud de una operación *bien* conducida según un orden *verdadero*. La impresión estética que se

desprenderá de ello no habrá sido obtenida lealmente más que si estaba prevista” (Stravinsky, I. s.f., p. 98).

Y concluye finalmente que en resumen lo que cuenta en la clara ordenación de la obra para su cristalización: “es que todos los elementos dionisiacos que excitan la imaginación del creador y hacen ascender la savia nutricia sean dominados resueltamente, antes que nos produzcan fiebre, y finalmente sometidos a la ley: es Apolo quien lo ordena” (Stravinsky, I. s.f., p. 103).

### **Libertad Vs límites en la creación artística (Musical)**

Cuando Fregtman (1990) afirma: “El músico ha de construir un nuevo mundo que no está allí hasta que él lo pone” (p. 202), explica como a partir de su creación, un artista se permite a si mismo mantenerse presto siempre a la posibilidad de experimentar con su vivencia artística un grado de libertad usualmente poco encontrado en otros seres humanos, libertad esta que es sin embargo para Irvin D. Yalom una característica inherente al ser humano, a partir de la cual este se constituye en constructor de su propia existencia, siendo siempre libre de cambiar la estructura de su vida, la que como dice Yalom (1984), ha sido “tejida por ellos mismos y susceptible de volver a tejerse de múltiples maneras (...) para volver a conformarla de forma enteramente diferente” (p. 283-284).

Al respecto, este autor afirma (1984, p. 281) que “Uno se crea a sí mismo (...) el desear y decidir son los dos fundamentos básicos de la creación (...) La persona se crea a sí misma tal como desea ser”. Así, la vida de un individuo está constituida por sus propias elecciones, sobre lo



cual Yalom (1984) dice que no hay reglas, sistemas éticos ni valores, no existe ningún tipo de referencia externa ni grandes designios en el universo; solo el individuo es el creador (p. 269).

Nada en el mundo tiene significación sino es por la propia *creación* del hombre; esto le implica al ser humano según Yalom (1984, p. 354): “darse cuenta no solo de que es responsable de todo lo que le ocurre, sino también de que es el *único* responsable (...) de la transmutación de su mundo. En otras palabras, nadie puede cambiar el mundo de otra persona. Cada cual tiene que cambiarlo (activamente), si desea efectuar el cambio”.

En este sentido, para Yalom (1984, p. 269), uno es responsable “no solo de las propias acciones, sino también de los propios fracasos en la acción”; y afirma que “uno siempre es culpable en la medida en que no ha desarrollado sus auténticas posibilidades” (1984, p. 337). Lo anterior nos confronta directamente entonces con uno de los hechos por los que debe atravesar cada ser humano, es decir, la libertad. Cuando Yalom (1984) afirma que “El hecho de reparar en que uno se constituye así mismo, de que no hay ninguna referencia externa y de que uno asigna al mundo un significado arbitrario, significa adquirir la conciencia de que uno carece de bases fundamentales” (p. 385), nos coloca de frente con la idea de que somos nosotros mismos los responsables de todo lo que nos acontece en nuestras vidas, lo que incluye la responsabilidad que tenemos en aquello que tampoco hemos hecho con ella. Por ello para él “una auténtica aceptación de la responsabilidad implica no sólo que uno confiere un significado al mundo, sino también que se tiene libertad y responsabilidad de cambiar el ambiente externo siempre que éste sea posible” (Yalom, 1984, p. 331).

Para el caso que nos compete, hay que decir entonces que tampoco están exentos los artistas por su puesto de dicha libertad y responsabilidad; es lo que nos trae a colación Fregtman (1990)

cuando sobre el arte nos aclara “Como en el camino del arte, el movimiento de la mutación conlleva un elemento esencial, el principio de *libertad* y autonomía (...) Un músico no crea a partir de una regla anteriormente establecida (...) Esta espontaneidad (...) parte libre de una intuición de la imaginación, que finalmente también es “racional”, pues concibe ideas pero ellas son de carácter estético” (p.176).

El planteamiento Igor Stravinsky complementa por su parte también dicha postura anterior, al centrar su atención en cuán importante es la libertad que necesita vivenciar el artista, pero de igual forma también cuán importante es también el reconocimiento de los límites encontrados durante su proceso de creación de una obra musical, aspectos que él revela como intrínsecamente implícitos en su propia experiencia creativa:

Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía.

Los efectos que produzca pueden agradar accidentalmente pero no son susceptibles de repetición. No puedo concebir una fantasía que se repita, puesto que toda repetición irá en su detrimento. Entendámonos sobre esta palabra, fantasía. No tomamos el término en su acepción de una forma musical determinada, sino en el sentido que supone un abandono a los caprichos de la imaginación. Lo cual supone, además, que la *voluntad* del autor está voluntariamente paralizada. Porque la imaginación no solamente es la madre del capricho, sino también la sirvienta y la proveedora de la voluntad creadora. La función del creador es pasar por tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites. Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es (Stravinsky, I. s.f., p. 85).

A partir de su propia práctica, Igor Stravinsky trae a colación vivencias de su experiencia como compositor, desde las cuales trata de ilustrar con la mayor ejemplificación posible, cómo a partir de ciertos recursos con los que cuenta como compositor, si bien puede lograr edificar su obra, es claro que el mensaje que nos quiere transmitir, es que en medio de tales alternativas, el artista ha de encontrarse con un sinnúmero de limitantes, las cuales necesitará igualmente incorporálas en su proceso de creación, y que para nada son impedimento ninguno en la construcción de la misma, sino al contrario, delimitan los recursos desde los cuales podrá asirse para dar forma a su creación:

Por lo que a mí toca, siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. Si todo me está permitido, lo mejor y lo peor; si ninguna resistencia se me ofrece, todo esfuerzo es inconcebible; no puedo fundarme sobre nada y toda empresa, desde entonces, es vana. ¿Estoy, pues, obligado a perderme en este abismo de libertad? ¿A qué podré asirme para escapar al vértigo que me atrae ante la virtualidad de este infinito? Pero no he de perecer (Stravinsky, I. s.f., p. 86).

Le corresponde al compositor valientemente hacer frente a todas las limitantes inherentes al proceso mismo de creación, a partir de las cuales su arte se verá mayormente enriquecido. Él por lo tanto desde su propia experiencia concluye finalmente:

Venceré mi terror y me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama y de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y que tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo del infinito que me asustaban antes. De este campo

extraeré yo mis raíces, completamente persuadido de que las combinaciones que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio humano no agotará jamás (Stravinsky, I. s.f., p. 86).

Vemos entonces como a partir del movimiento entre la libertad de lo que es permitido y los límites reconocibles del proceso de creación, existe una dinámica a la que se expone todo genuino artista, la cual en ocasiones puede resultar angustiosa en los momentos de gestar y construir una obra de arte, pero que de igual forma necesita vivenciar, en la medida en que hace parte del proceso mismo de creación: por una parte la vivencia de la libertad:

Y con todo: ¿quién de nosotros no ha oído hablar del arte sino como de un reino de libertad? Esta especie de herejía está uniformemente extendida porque se piensa que el Arte cae fuera de la común actividad. Y en arte, como en todas las cosas, no se edifica si no es sobre un conocimiento resistente: lo que se opone al apoyo se opone también, al movimiento (Stravinsky, I. s.f., p. 87).

Y por la otra, el conocimiento que según Stravinsky le permitía disminuir sus niveles de ansiedad, cuando sabía a ciencia cierta con los recursos con los que contaba para lograr traducir en música todos los recursos que a través del sonido le eran dados:

Lo que me saca de la angustia que me invade ante una libertad sin cortapisas es que tengo siempre la facultad de dirigirme inmediatamente a las cosas concretas que he expuesto. Sólo he de habérmelas con una libertad teórica. Que me den lo finito, lo definido, la materia que puede servir a mi operación, en tanto esté al alcance de mis posibilidades. Ella se me da

dentro de sus limitaciones. A mi vez le impongo yo las mías. Henos entonces en el reino de la necesidad (Stravinsky, I. s.f., p. 87).

Es así como finalmente concluye entonces, que en la libertad dada al creador, es éste mismo quien se impone sus propios límites, en procura de la construcción de una obra en concreto:

Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas. Y diré más: mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga, uno, mejor se liberta de las cadenas que traban al espíritu. A la voz que me ordena crear respondo con temor, pero en seguida me tranquilizo al tomar como armas las cosas que participan en la creación, pero que le son todavía exteriores. Y lo arbitrario de la sujeción no está ahí más que para obtener el rigor de la ejecución” (Stravinsky, I. s.f., p. 87).

Rollo May reafirma ésta misma posición cuando refiriéndose a la experiencia de toda persona, expone: “En estos apuntes examinaré la hipótesis de que los límites no solo son inevitables en la vida humana, sino que también son valiosos. Del mismo modo pondré en discusión el fenómeno de que *la creatividad en sí requiere límites*, porque el acto creativo surge de la lucha de los seres humanos con y contra aquello que los limita” (May, 1975, p. 168).

Complementa entonces May el planteamiento de Stravinsky al aclararnos como a partir del reconocimiento de los propios límites es que se nos hace posible un suceso que en toda experiencia humana cobra un significado trascendental: la adquisición de la conciencia:

La conciencia en si nace del conocimiento de estos límites. La conciencia humana es la característica distintiva de nuestra existencia; sin limitaciones nunca la hubiéramos desarrollado. La conciencia es el conocimiento que surge de la tensión dialéctica entre las posibilidades y las limitaciones (...) Si no hubiera habido límites, no habría ninguna conciencia (...) la conciencia nace de la lucha contra un límite (...) para la personalidad humana la confrontación de límites resulta ser, en realidad, expansiva. De este modo la limitación y la expansión van juntas (May, 1975, p. 170).

En este orden de ideas, para este autor, la dinámica psicológica acaecida durante el transcurso del proceso de creación de una obra de arte, incorpora una especie de movimiento en tensión entre libertad y límites, de las siguientes características:

Los límites son tan necesarios como aquellos que establecen las márgenes de un río, sin las cuales las aguas se desparramarían sobre la tierra y no existiría ningún río, es decir, el río está constituido por la tensión entre el agua que fluye y las márgenes. Del mismo modo el arte exige límites como un factor necesario en su nacimiento (...) la creatividad surge de la tensión entre la espontaneidad y las limitaciones, y estas últimas (como márgenes de un río) constriñen la espontaneidad dentro de las formas diversas que les son esenciales a la obra de arte o al poema. Escuchemos nuevamente a Heráclito (...) la armonía consiste en la tensión de los opuestos, como la del arco y la lira (May 1975, p. 172).

Y finalmente concluye, que tarde o temprano el arte de la persona en crecimiento debe relacionarse con esa tensión dialéctica que proviene de la confrontación de límites y que está presente en todas las formas del arte maduro: “la tensión controlada y superada que se halla

presente en la obra de arte es el resultado de la victoriosa batalla que el artista sostuvo con y contra los límites” (May, 1975, p. 173-174).

### **Límites en la forma**

Dice May que el significado de los límites en el arte se ve con mayor claridad cuando consideramos el problema de la forma, dado que ella es quien provee las fronteras esenciales y la estructura para el acto creativo: “En este limitar existe un carácter inmaterial, un carácter espiritual, si así lo desean, que es necesario en toda creatividad. De ahí que la forma, y de modo similar, el diseño, el plano y el modelo se refieran todos al significado inmaterial presente en los límites” (May, 1975, p. 175).

Con esta introducción a cerca de los límites en la forma, se quiere resaltar la importancia que reviste ese proceso de moldeamiento que se hace necesario en cualquier tipo de arte, y que en efecto no se constituye en un tema menor, pues por el contrario es el medio a través del cual es posible esculpir de la manera más pulida posible la idea creativa que se está tratando de tallar para ser materializada, proceso a partir del cual se logran encontrar nuevos y profundos significados. May (1975) al respecto comenta:

Cuando escribimos una poesía, descubrimos que la misma necesidad de adecuar nuestro significado a tal y cual forma nos exige que indagemos en nuestra imaginación por nuevos significados. Rechazamos ciertos modos de decirlo; seleccionamos otros, tratando siempre de formar el poema de nuevo. Al formarlo, llegamos a significados novedosos y más profundos de lo que nunca hubiéramos soñado. La forma no es una mera poda del

significado para el que no tenemos lugar en nuestro poema; es una ayuda para encontrar nuevos significados, un estímulo para condensarlos, simplificarlos y purificarlos y para descubrir en una dimensión más universal la esencia de lo que deseamos expresar (p. 177).

Para él la forma nunca será desplazada mientras perdure la creatividad, pues considera que si la forma tuviera que desaparecer, la espontaneidad desaparecería con ella; al respecto nos hace ver que:

En los intentos creativos la imaginación opera en yuxtaposición con la forma. Cuando estos intentos tienen éxito, es porque la imaginación comunica a la forma su propia vitalidad. La pregunta es hasta dónde podemos liberar nuestra imaginación. ¿Le podemos dar rienda? ¿Nos atrevemos a pensar lo que no es pensable? ¿Nos arriesgamos a concebir y movernos entre nuevas visiones? En tales momentos enfrentamos el peligro de perder nuestra orientación, el peligro del aislamiento completo. ¿Perderemos el idioma recibido, que hace posible la comunicación en un mundo compartido? ¿Perderemos las fronteras que nos permiten orientarnos en lo que llamamos realidad? Es éste, nuevamente, el problema de la forma o, dicho de otra manera, la conciencia de los límites” (May, 1975, p. 180).

Esta experiencia, desde el punto de vista psicológico, es sentida por muchas personas como psicosis, por lo que se observa en los hospitales a muchos psicóticos que caminan pegados a la pared: “Se mantienen orientados hacia los bordes, preservando siempre su ubicación en el ambiente externo. Como no tienen ubicación interna, les es de especial importancia el retener cualquier tipo de ubicación externa de la que puedan disponer” (May, 1975, p. 180). Es importante comprender en este sentido lo significativo de la noción de límites en los procesos psicológicos:



Cualquier existencia "sin límites" la experimentan como algo extremadamente peligroso (...) la forma evita que la imaginación nos arrastre a la psicosis. Esta es la última necesidad de los límites. Artistas son quienes tienen la capacidad de percibir nuevas visiones. Es típico que tengan una poderosa imaginación y, al mismo tiempo, un sentido de la forma lo suficientemente desarrollado que les impida caer en situaciones catastróficas. Son los exploradores de la frontera que van a la cabeza del resto para indagar el futuro (May, 1975, p. 182).

May (1975) dice que nuestra pasión por la forma se expresa en nuestro anhelo de adecuar el mundo a nuestras necesidades y deseos y lo que es más importante, que experimentemos que tenemos significación (p. 182). En esa medida es posible concluir que entonces “El proceso creativo es la expresión de esta pasión por la forma. Es la lucha contra la desintegración, es la lucha para traer a la vida nuevas clases de seres que produzcan armonía e integración” (May, 1975, p. 209). Se constituye la forma entonces un medio a través del cual es posible encontrar significados, que de otro modo, sin la inmersión en un proceso creativo no hubiese sido posible hallarlos:

La pasión por la forma es una manera para intentar encontrar y construir un significado en la vida. Y ésta es la creatividad genuina. La imaginación, definida de un modo muy general, me parece que es un principio en la vida humana que sustenta la razón misma, puesto que las funciones racionales, de acuerdo con nuestras definiciones, pueden conducir a la comprensión -pueden participar en la constitución de la realidad- siempre y cuando sean creativas. De este modo la creatividad está incluida en cada una de nuestras

experiencias a medida que intentamos encontrarle un sentido a la relación de nuestro yo con el mundo (May, 1975, p. 200).

### **Una nueva realidad humana**

Es interesante resaltar aquí la forma como nos cuenta May son normalmente percibidos y comprendidos los artistas, como personas que tienen puesto su interés en sus imágenes y visiones interiores:

Pero es precisamente eso lo que los hace ser temidos por toda sociedad coercitiva, ya que son los portadores de la secular capacidad de los seres humanos para ser insurgentes. Aman sumergirse en el caos para darle forma. Eternamente insatisfechos con los mundanos, los apáticos, los convencionales, siempre avanzan hacia mundos más nuevos. Esto requiere de una intensidad de emoción, una vitalidad exaltada ¿acaso lo vital no está siempre en posición a la muerte? (May, 1975, p. 45).

De figuras como Jesús, Sócrates o Juana De Arco, May resalta que “aunque condenadas al ostracismo por sus contemporáneos, fueron reconocidas y adoradas en épocas posteriores por haber hecho las contribuciones más significativamente creativas a la civilización en lo que a ética y religión respecta. Las enseñanzas que los llevaron a la muerte elevaron el nivel espiritual y ético de las sociedades a las que pertenecían” (May, 1975, p. 49). Esto nos muestra claramente la diferencia entre personas que como los mencionados anteriormente vivenciaron la autenticidad de una contribución original creativa, dato que nos permite discriminarlas de aquellas que genuinamente no lo son: “Cuando definimos la creatividad, debemos hacer la distinción entre sus pseudoformas, por un lado –es decir, la creatividad como esteticismo superficial, y, por el otro, su

forma auténtica- ello es, el proceso de darle ser a algo nuevo. La distinción crucial es entre el arte como artificialidad (como ‘artífice’ o ‘artificioso’) y el arte genuino” (p. 56). May cuenta que Platón por ejemplo, rebajaba a sus poetas y artistas al sexto círculo de la realidad porque decía que sólo se ocupan de las apariencias y no de la realidad en sí; es decir, refiriéndose al arte como ocupándose únicamente de lo exterior, como una forma de hacer la vida más linda, como decoración:

Pero en su hermoso diálogo posterior, *El Banquete*, describió a quienes llamó los verdaderos artistas, es decir, quienes dan luz a alguna realidad nueva. Sostenía que estos poetas y otras personas creativas son los que expresan el ser en sí. Yo lo expresaría diciendo que éstos son los que aumentan la conciencia humana. La creatividad de ellos es la manifestación más básica de un hombre o de una mujer que está realizando su propio ser en el mundo (May, 1975, p. 57).

Estas implicaciones psicológicas de las vivencias artísticas y la actividad creadora en la experiencia humana, las hace manifiesta también Henri Delacroix desde sus propias reflexiones, cuando considera la actividad estética como un nuevo grado de existencia:

Ya se trate de traducir en movimientos, en palabras, en ruidos o en sonidos encadenados una serie de actitudes mentales, imaginamos que el arte se empeña, ante todo, tanto en las formas superiores como en las inferiores, en asegurar a todo lo que es creación humana una expresión plena que satisfaga a toda la naturaleza humana (...) en todas las creaciones en las que se manifiesta, arte, ciencia, religión, se revela una nueva dignidad. La actividad estética, distinta a la vida, es un nuevo grado de existencia; y en este acuerdo de toda alma se evidencia el signo de esta originalidad (Delacroix, 1951, 362-374).

Se nos describe aquí la forma cómo logra el arte hacer experimentar al ser humano nuevas vivencias que implican algunos movimientos internos que permiten revelar una nueva condición humana:

El placer estético es la fusión del sujeto y del objeto, la animación del universo por la creación de un alma nueva en la que se funden precisamente el sujeto y el objeto (...) El arte fabrica una especie de naturaleza; un mundo que tiene el aspecto de realidad y que está no obstante a las órdenes del espíritu; un mundo sensible penetrado por completo por intenciones humanas y construido de manera que pueda realizar el perfecto acuerdo de este contenido y de esta forma; una naturaleza artista que deja traslucir el espíritu creador, que nos inclina, pues, a aproximar la naturaleza al arte (Delacroix, 1951, 368-371).

Hemos hablado de una nueva condición de existencia cuando el arte permite al ser humano vivenciar experiencias que rinden cuentas de la *plena salud* y expansión emocional, sin embargo éste puede también manifestarse con motivos distintos, aunque logra siempre sin embargo su objetivo de ser comunicable:

Hay un arte que tiende a la fuga del mundo, el que no puede plegar el mundo a sus deseos, por lo que trata de darse otro mundo, la realización de sus deseos (...) Cierta forma de arte es compensación a las insatisfacciones de la vida, creación de un mundo imaginario y que satisface, creación de una realidad destinada a reemplazar la realidad: que sustituye al mundo real que nos oprime por otro mundo más agradable. En este sentido se puede hablar de introversión, de narcisismo, de esquizoidía; pero tales artistas por disociados que parezcan, saben mantener el contacto con el mundo exterior. El

subjetivismo puro es delirio. El arte siempre es comunicable; introduce siempre un cierto grado de universalidad en los estados individuales (Delacroix, 1951, p. 388).

Por ello que May finalmente aclara que dichas tendencias compensatorias, efectivamente influirán sobre las formas que tomará su creación en un individuo, pero aclara que no explican el proceso de creatividad en sí: “Las necesidades compensatorias influirán en la dirección o *propensión* particular de la cultura o la ciencia, pero no explican la *creación* de la cultura o de la ciencia” (May, 1975, p. 54). Para May, la creatividad y la originalidad se asocian obviamente con personas que no encajan en su cultura, pero que ello no significa, necesariamente, que la creatividad es el producto de la neurosis:

No se debe investigar el proceso creativo como el resultado de una enfermedad, sino como el representante del más alto grado de salud emocional, como la expresión de la gente normal en el acto de autorrealizarse. Debe verse la creatividad en la obra del científico como en la del artista, en la del pensador como en la del esteta; y uno no debe descartar la dosis que se hace presente en los líderes de la tecnología moderna o en una relación normal de una madre con su hijo. La creatividad como indica con acierto el Webster’s, es básicamente el proceso de *hacer*, de *dar ser* (May, 1975, p. 58).

El Psicoanálisis por su parte también ha puesto de manifiesto su comprensión de la vivencia de la creación artística, considerando que en alguna medida que lo que busca la creación es completarse:

La creación estética es una satisfacción imaginaria de deseos inconscientes, en los cuales la proyección reemplaza la imposible realización (...) Esta satisfacción imaginaria que el artista se procura para sí, la comunica, por sus obras a aquellos que sufren las mismas

represiones y que horadando los símbolos con los que vela el sentido profundo de la obra, gustan la misma dicha secreta (...) Pero bajo todas estas variedades, lo que constituye el fondo común, es siempre el carácter de creación. Se crea para completarse. La obra es una emanación necesaria, coeterna al artista. El artista es la obra misma y la obra es siempre abundancia, plenitud, exceso y desbordamiento. El artista es el espíritu que construye la obra, construyéndose a sí mismo, realizando su armonía y su unidad (Delacroix, 1951, p. 389).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, Fregtman (1990) por un lado nos dice entonces que “Lo peculiar de la música consiste en que su progreso de creación se asemeja a la espontaneidad fluida de la naturaleza, y a la vez, obedece al impulso creador del músico” (p. 176); y cuando el devenir exterior de la música y el devenir interior de la conciencia coinciden, Delacroix (1951) dice que ello nos pone en presencia de un ser psicológico infinitamente más sutil que la imagen grabada de la tradición psicológica, pues para él: “El genio afirma con tanta seguridad y audacia lo que produce porque no está aprisionado por la representación, ni ella por él, sino porque en este caso la contemplación y el objeto contemplado se armonizan espontáneamente y parecen colaborar libremente en una misma obra” (p. 118):

El arte crea un mundo en el que aparece la armonía de la vida espiritual (...) el arte es construcción y armonía. Construye su materia y su forma; pues no coge las cosas ya hechas para impulsarlas hacia las formas sino que, en primer término, las construye; todo arte reposa sobre un doble simbolismo, construye simultáneamente sus conceptos y su lenguaje (...) El arte no es sensación, ni forma, ni copia de la realidad, ni simple manifestación de esencias. No obstante es todo esto por la virtud de una actividad sintética y creadora (...) el arte atestigua por el contrario que los datos inmediatos

siguen a la inteligencia y por la inteligencia (...) En el arte, el placer y la libertad creadora tratarán de construir un mundo, bajo la impulsión de una actividad tan poderosa y tan fecunda como la primitiva genialidad del niño, en la búsqueda de si, de la sociedad y del mundo (p. 386-387-388).

Estamos diciendo entonces que la aptitud para un arte supone entonces toda una compleja serie de funciones que no dependen únicamente de una predisposición sensorial. Por ello, cuando Delacroix (1951) nos plantea que “Un saber se superpone al sentir. Un objeto se construye frente al sujeto que experimenta y que vive”, no está diciendo claramente que “por encima de los signos verbales se construye una intelección que los desborda y que, no obstante, retiene algo de ellos; pero que, a medida que la significación se construye, el signo tiende a desvanecerse (p. 276). Haciendo alusión a la música, Delacroix manifiesta: Para él (Bergson) como para Schopenhauer, la música es el testigo y el símbolo más aproximativo a la absoluta realidad” (p. 214), afirmación que complementa Fregtman (1990) cuando narra una experiencia en Río de Janeiro:

Ella cogió mis manos, cerró los ojos y comenzó a cantar; cantó alrededor de veinte minutos, de una forma y con una emoción que yo jamás había sentido. En ese momento comprendí que había creado en mí un espacio que nunca perdería (...) y tiñe de ese mismo caudal emocional mi música y mis actos. Dora me reveló la fuerza de la música como puente entre diferentes realidades (...) La realidad –proceso viviente y creador- es considerada como un producto de la actividad de la conciencia” (p. 348-253-254).

Con todo lo anterior podemos concluir, que “El arte es la única objetividad humana en donde la síntesis última de lo subjetivo y objetivo lo finito y lo infinito, la producción y lo producido se amalgaman plenamente (...) pensamiento y realidad, que no logran ni el conocimiento de la

naturaleza ni el saber de la propia libertad ética (...) La música es un producto finito que manifiesta lo infinito” (p. 252).

De acuerdo al marco conceptual de referencia esbozado en el presente estudio podemos hacer eco de la frase de Igor Stravinsky: “La música debe aportar una fórmula adecuada a las tribulaciones psicológicas del hombre; debe acumular su energía” (Tolstoi, citado por Stravinsky, I. s.f., p. 138). Al respecto, este autor manifiesta: “La música —dice el sabio chino Seu-ma-Tsen en sus memorias— es la que unifica” Estos lazos de unión no se anudan nunca sin propósito y sin trabajo. La necesidad de crear debe vencer todos los obstáculos” (Stravinsky, I. s.f., p. 163). Todo lo anterior nos lleva a concluir, como bien lo dice Stravinsky:

Esta alegría que sentimos cuando vemos nacer una cosa que ha adquirido cuerpo merced a nuestra gestión, ¿cómo no cederla ante la necesidad irresistible de que participen en ella nuestros semejantes? Porque la unidad de la obra tiene su resonancia. Su eco, que rebasa nuestra alma, resuena en nuestros prójimos, uno tras otro. La obra cumplida se difunde, pues, para comunicarse, y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado. Y es así como se nos aparece la música: como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser (Stravinsky, I. s.f., p. 162).



### Metodología

Cuando Giorgi (1985) resalta que el tema rector de la fenomenología, tal y como había sido planteado muchos años antes por Edmund Husserl era ‘regresar a las cosas mismas’, nos aclara que para un psicólogo fenomenológico “una interpretación de esa expresión significa ir a cada mundo donde la gente está viviendo a través de diversos fenómenos en situación real” (p. 8).

Miguel Martínez Migueles (2009) sigue la misma línea de pensamiento manifestando que la fenomenología y su método nacieron y se desarrollaron para estudiar esas realidades como son en sí, por lo cual se permite que éstas se manifiesten por sí mismas sin constreñir su estructura desde afuera, sino respetándola en su totalidad:

Las realidades cuya naturaleza y estructura peculiar sólo pueden ser captadas desde el marco de referencia interno del sujeto que las vive y experimenta, exigen ser estudiadas mediante el método fenomenológico (...) una realidad cuya esencia depende del modo en que es vivida y percibida por el sujeto, una realidad interna y personal, única y propia de cada ser humano. Por tanto, no se le puede introducir por la fuerza en el esquema conceptual y método preestablecidos por el investigador, ya que posiblemente, se destruiría su naturaleza y esencia peculiar (Martínez, p. 167).

Entendemos así entonces a la fenomenología como el estudio de los fenómenos tal como son experimentados, vividos y percibidos por el hombre, es decir, se basa exclusivamente en lo dado, ya que su fin es el descubrir en los fenómenos su esencia:

La esencia (el *éidos*) válida universalmente, y útil científicamente. Esta “*intuición de la esencia*” (Wessenschau) *no es un proceso de abstracción, sino una experiencia directa de lo*

*universal que se revela y se impone con evidencia irresistible.* La esencia, aunque aparece sólo en las intuiciones de los seres individuales, no se reduce a ellos, pues en cierto modo se encuentra fuera del tiempo y del espacio, es decir, no está ligada al tiempo y al espacio. Así, el investigador no se limita al estudio de casos, aunque parte de ellos, sino que su meta consiste en alcanzar los principios generales mediante la intuición de la esencia; su método no es, por tanto, idiográfico, pero tampoco nomotético; está entre los dos (Martínez, 2009, p. 169).

Siendo así el método fenomenológico el empleado en la presente investigación, su implementación estuvo basada teniendo en cuenta el siguiente procedimiento:

El procedimiento metodológico será oír muchos casos similares o análogos, describir con minuciosidad cada uno de ellos y elaborar una estructura común representativa de esas experiencias vivenciales (...) Siempre que se parta de un inicio *sin hipótesis*, se trate de *reducir al máximo* la influencia de las propias teorías, ideas e intereses y se haga un gran esfuerzo para *captar* toda la realidad que se presenta de manera vivencial a nuestra conciencia, estamos en la orientación fenomenológica (Martínez, 2009, p. 169-170).

### **Tipo de Investigación: Estudio de Caso Cualitativo**

Con el objetivo de lograr un entendimiento en profundidad de un fenómeno complejo, se entiende el estudio de caso como “un examen completo o intenso de una faceta, una cuestión o quizás los acontecimientos que tienen lugar en un marco geográfico a lo largo del tiempo (...) implica un proceso de indagación que se caracteriza por el examen detallado, comprensivo,

sistemático, y en profundidad del caso objeto de interés (Rodríguez, 1999, p. 8), esto es, que está definido principalmente por su objeto de investigación, es decir, el caso.

### **Población Participante**

La población de la presente investigación está constituida por tres Compositores del Caribe Colombiano; artistas que han dedicado gran parte de su vida a la creación de obras musicales, de géneros distintos, tales como: música clásica, tropical, folclórica, contemporánea, entre otros, constituyéndose en ellos la composición musical como actividad laboral.

### **Muestreo**

En coherencia con el tipo de investigación, el muestreo es intencional no probabilístico, siendo los criterios que se establecen en la investigación cualitativa de diseño fenomenológico, como características relevantes para seleccionar la muestra de una población, básicamente dos: 1. Que la persona haya vivenciado la experiencia que se pretende estudiar: Los 3 sujetos de investigación escogidos son creadores de obras musicales; y 2. Que la persona posea la capacidad de describir verbalmente dicha experiencia: Los 3 sujetos de investigación escogidos tienen en capacidad de narrar verbalmente su experiencia de creación de la música (Giorgi y Giorgi, 2003; Giorgi, 1985).

### **Diseño de Investigación: Método Fenomenológico**

El enfoque metodológico con el que se abordará la información, es el fenomenológico. Sobre este, Miguel Martínez (2001) define la fenomenología como “el estudio de los fenómenos tal como son experimentados, vividos y percibidos por el hombre. Husserl acuñó el término *Lebenswelt* (mundo de vida, mundo vivido) para expresar la matriz de este ‘mundo vivido, con su propio significado’” (p. 167).

En este sentido, y como lo afirma Martínez (2001), “La fenomenología y su método nacieron y se desarrollaron para estudiar estas realidades como son en sí, por lo cual se permite que éstas se manifiesten por sí mismas sin constreñir su estructura desde afuera, sino respetándola en su totalidad” (p. 167).

### **Procedimiento investigativo implicado en el Método Fenomenológico**

El procedimiento llevado a cabo en el método fenomenológico implementado en el presente estudio, está caracterizado por las siguientes cuatro etapas: Previa o de clarificación de presupuestos; Descriptiva, Estructural; y Discusión de los resultados y conclusiones finales: Aportes a la teoría.

#### **Etapas previas: Clarificación de los presupuestos.**

Miguel Martínez afirma: “Es necesario reducir los presupuestos básicos un mínimo y tomar plena conciencia de la importancia de aquellos que no se pueden eliminar. Entre los temas que se desea estudiar, habrá ciertos valores, actitudes, creencias, presentimientos, intereses, conjeturas e hipótesis. Es necesario hacer patentes estos puntos de partida y precisar su posible influencia en la investigación. La fenomenología sostiene que una investigación

seria, filosófica o científica, solo puede comenzar después de haber realizado una estricta y cuidadosa descripción que ponga entre paréntesis (en cuanto sea posible) todos los prejuicios” (Martínez 2009, p. 171).

### **Etapas Descriptivas.**

En ella se llevan a cabo tres pasos de manera que pueda lograrse una descripción del fenómeno de estudio.

#### ***Elección de la técnica o procedimiento apropiado.***

Las Entrevista Individual en Profundidad fue la técnica escogida en la recolección de información del presente estudio. Sobre éstas, Lucca y Berrío (2003), consideran que mediante esta clase de entrevista se busca comprender el comportamiento de las personas, sin establecer de antemano unas categorías que limiten la búsqueda de la información. Se trabaja básicamente con preguntas abiertas que dependen del curso espontáneo que tome el relato del entrevistado, por lo cual este representa un papel activo y puede hablar libremente acerca de sus ideas, sentimientos, actitudes y puntos de vista sin ser interrumpido.

Por lo anterior, consideran que para obtener respuestas detalladas, el entrevistador debe formular preguntas abiertas que indaguen sobre la experiencia logrando profundizar al utilizar palabras tales como: Qué, cuándo, cómo, con qué objeto (Bonilla, 1997), por lo cual debe estar preparado para aceptar cualquier respuesta posible sin reaccionar positiva o negativamente; y manifiestan además que este tipo de entrevista es más flexible en cuanto al intercambio verbal, obteniéndose así una gran cantidad de datos con mayor facilidad; no

se tiene de ante mano una estructura definida rígidamente para la forma de la entrevista, por lo tanto el sujeto entrevistado asume un rol activo al expresarse libremente en cuanto a sus sentimientos, ideas, actitudes, puntos de vista, sin ser interrumpido por el investigador. El objetivo de esta entrevista es llegar a comprender el comportamiento tanto de la sociedad, como de las personas que la integran sin limitar la búsqueda de información (Lucca & Berrios, 2003).

***Realización de la técnica o procedimiento seleccionado (Entrevista individual en profundidad).***

Para la realización de las entrevistas individuales en profundidad, fueron definidas las preguntas guías u orientadoras iniciales. Se entiende por “Preguntas Guías u Orientadoras Iniciales” aquellos interrogantes que hacen explícitas las metas y compromisos que se puntualizan en el proceso de investigación y se plantean de acuerdo con el enfoque de la investigación; como bien lo aclaran Amarís y De Castro (2010): “las preguntas orientadoras iniciales enmarcan los intereses y necesidades presentes en los primeros momentos de la investigación. Esto implica que dichas preguntas orientadoras pueden irse ampliando, replanteando o profundizando a medida que el investigador va obteniendo mayor claridad acerca de la problemática estudiada. Por esta razón es que el estudio cualitativo de caso no define objetivos rígidos e inamovibles desde el principio de la investigación” (p. 2).

De acuerdo con lo anterior, las Preguntas Guías u Orientadoras del presente estudio son:

- a. ¿Cómo es la experiencia de la creación de una obra musical?
- b. ¿Cómo es enfrentada la experiencia de creación de una obra musical?

c. ¿Qué sentido tiene para usted la experiencia de creación de una obra musical?

***Elaboración de la descripción protocolar.***

Para observar y registrar de la manera más fiel a la realidad el fenómeno de la composición musical, a partir de las grabaciones de audio realizadas fueron transcritos dichos relatos (Ver Anexo No. 1), de manera que pudiera lograrse una descripción fenomenológica con las características que plantea Martínez (2009, p. 175):

1. Refleje el fenómeno o la realidad así como se presentó.
2. Sea lo más completa posible y no omita nada que pudiera tener alguna relevancia, aunque en este momento no lo parezca (...) a veces resulta que un detalle será después la clave para descifrar y comprender toda una estructura.
3. No contenga elementos “proyectados” por el observador: ideas suyas, teorías “consagradas”, prejuicios propios o hipótesis “plausibles”.
4. Recoja el fenómeno descrito en su contexto natural, en su situación peculiar y en el mundo propio en que se presenta. Las grabaciones de audio y de video, por su gran riqueza de información, podrán formar parte importante de la descripción fenomenológica.
5. La descripción aparezca realizada con una verdadera “ingenuidad disciplinada”.

**Etapas Estructurales.**

El principal objetivo de esta etapa es el estudio de las descripciones que se encuentran contenidas en los protocolos.

***Familiarización o lectura general de la descripción de cada protocolo.***

Al revisar la descripción consignada en los protocolos, el objetivo de este paso es tener una visión de conjunto para lograr una idea general del contenido del protocolo: “Hay que ‘espantar’, por así decir, todo lo que no emerja de la descripción protocolar. De otra manera, no veremos más de lo que ya sabemos y no haremos más que confirmarnos en nuestras viejas ideas y aun en nuestros prejuicios” (Martínez, 2009, p. 176). (Ver Anexo No. 3: Cuadros de Análisis).

***Delimitación de las unidades temáticas naturales o unidades de sentido.***

El objetivo de este paso es obtener una delimitación de áreas significativas, que son las unidades temáticas naturales del protocolo. Consiste este paso entonces en:

*Pensar –meditando- sobre el posible significado que pudiera tener una parte en el todo.*

Tal meditación requiere una revisión lenta del protocolo para percatarse de cuándo se da una *transición del significado*, cuándo aparece una *variación temática* o de sentido, cuándo hay un *cambio en la intención* del sujeto en estudio. Podemos percibir esto en un protocolo cuando vemos que el sujeto en estudio pasa a tratar o a hablar de ‘otra cosa’ (Martínez, 2009, p. 177).

La idea principal de la realización de este paso se fundamenta en que el significado de una afirmación, proposición o declaración relevante del protocolo “es determinado por la estructura o gestalt de la que forma parte; pero la estructura cambia de naturaleza según sea el significado que se le vea o atribuya a las sentencias particulares. (Martínez, 2009, p. 177). (Ver en Anexo No. 3: Cuadros de Análisis).



***Tematización: Determinación del tema central que domina cada unidad temática.***

Se trata de determinar el tema central de cada unidad, aclarando y elaborando su significado, lo que se logra relacionándolas unas con otras y con el sentido del todo, que conserva aún el lenguaje del sujeto: “El investigador debe alternar continuamente lo que los sujetos *dicen* con lo que *significan*. Esta alternación le llevará fuera de los protocolos, a contextos y horizontes que sólo tienen una conexión parcial con ellos. Los significados del contexto y horizonte son dados *con* el protocolo, pero no se hallan *en él*.” (Martínez, 2009, p. 177). (Ver en Anexos No. 3: Cuadros de Análisis).

***Transformación: Expresión del tema central en lenguaje científico.***

Del lenguaje concreto del sujeto escrito en las unidades temáticas, se expresan dichos contenidos en lenguaje psicológico:

En este paso se interrogará de manera sistemática a cada tema central qué es lo que revela sobre el tema que se investiga, es esa situación concreta y para ese sujeto, y la respuesta se expresará en lenguaje técnico o científico. Es en este punto donde la presencia, la acción y la influencia del investigador se hacen más evidentes, pues son necesarias para interpretar la relevancia científica de cada tema central” (Giorgi, 1975, citado por May, 2009, p. 178). (Ver en Anexo No. 3: Cuadros de Análisis).

***Integración de todos los temas centrales en una estructura descriptiva (Estructura situada).***

Es la estructura que se realiza a cada uno de los sujetos de investigación; al respecto, Martínez (2009) dice:

Esta estructura, gestalt o forma, constituye la *fisonomía individual* que identifica *ese* fenómeno y los distingue de todos los demás, incluso de aquellos que pertenecen al mismo género, especie o categoría (...) Esta gestalt o estructura se presenta dando sentido a fenómenos desconectados, y es tanto más adecuada cuanto más libre esté de la influencia de los valores culturales y de los valores científicos anteriores (...) Esta percepción de una estructura de relaciones es, quizás, el corazón de toda verdadera ciencia (...) se trata de seguir un *análisis intencional* (identificación de la intención que anima la acción y toda la conducta), ya que la referencia intencional constituye la estructura básica del fenómeno y la clave para comprenderlo (Véase Martínez M., 1982, cap.11). (p. 180).

Para este autor, la intención es la estructura básica y, por tanto, la calve del conocimiento de una persona, porque según él, la intención con que perseguimos un objetivo coordina y orienta muchas motivaciones, sentimientos, deseos, recuerdos, pensamientos y conductas hacia esa meta:

La *convalidación* de una estructura se realiza relacionándola con el protocolo original, es decir, averiguando si hay ‘elementos’ o ‘aspectos’ en el protocolo que no se han tenido en cuenta en la estructura, o si ésta propone cosas que no están de alguna manera en el protocolo (...) lo que aparece como inexplicable de manera lógica, puede ser real y válido existencialmente. Hay que rechazar la frecuente y perniciosa tentación de ignorar datos o temas que no ‘encajan’ o de generar prematuramente una teoría para eliminar la discordancia conceptual. (Martínez, 2009, p. 181).

Lo importante en este paso, es que la estructura situada de cada sujeto de investigación surja básicamente de los datos del protocolo, es decir, que sea fiel a las vivencias de él, y que no se le obligue a entrar en ningún sistema teórico preestablecido.

*Estructura Situada del Compositor del Caribe Colombiano No. 1.*

Para el sujeto No. 1 el compositor que conoce su naturaleza y la naturaleza humana a fondo, tiene la capacidad de atesorar en su memoria y en sus recuerdos estados emocionales de exaltación máxima, es decir de inspiración, de manera que pueda acudir a ellos para componer. En esa medida, el sujeto No 1 vivencia el proceso creativo por una parte como una experiencia de conexión intuitiva vinculada a recuerdos de su pasado, no necesariamente consciente; por otra parte vivencia también el proceso creativo, impulsado ya sea por el futuro, por un motivo sobre lo que quiere hablar, lo cual hace que se genere una situación emocional desde la que vivencia un estado de exaltación que le permiten y facilitan la emergencia de las ideas creativas, siendo ese estado el que le da la posibilidad de expresar dichos motivos por medio de la música, emergiendo de allí la composición; teniendo muy poco claro si la llegada de las ideas ocurre por la exaltación o viceversa, el sujeto No 1 intenta siempre establecer ese estado de entusiasmo en relación a la creación para que las ideas le lleguen y lograr hacer las cosas; y finalmente, si no se entusiasma con la idea, no se permite dejarla.

Dada la existencia del lenguaje que previamente existe para la composición musical, ya consciente de lo que el compositor quiere crear, es decir, teniendo en cuenta que tipo de obra musical creará y hacia quien va dirigida, el sujeto No. 1 hace uso del lenguaje musical que sea el más adecuado para dicha obra, organizándolos a partir de un trabajo

consciente y comprometido haciendo uso de las técnicas que él ha desarrollado para darle forma, pues para él, solo a través de un dominio absoluto de la técnica de composición es que se logra llegar hasta las últimas consecuencias de lo que se quiere expresar. Logra así ordenar sus ideas sonoras, para hacerlas lo más claras, audibles e inteligibles al público oyente, colocando de ésta forma en orden esos datos sensoriales o de exaltación espiritual.

Puesto que los elementos sonoros por sí solos no constituyen la música, sino al organizarse, para el Sujeto No. 1 la creación la constituye entonces por una parte esa exaltación que para él es absolutamente intuitiva y sin explicación, y otra parte el momento del oficio en el que resalta los aspectos que él quiere mostrar logrando así que todo fluya, salga y que todo se vea mejor de forma que se establezca la organización melódica que lo satisfaga de la mejor manera; si ocurre lo contrario, considera que es porque no se ha llegado a lograr una maestría en dicho trabajo pues considera que la técnica y el oficio no son una traba en el proceso de creación, sino por el contrario, le permiten a la obra musical lucir mejor, y desde ésta fase de oficio puede incluso emerger una idea mucho mejor que de las emergidas en la fase de exaltación.

De esta forma, para el Sujeto No. 1 los seres humanos tienen que contar con una disciplina que posibilite una rutina de trabajo ya que a partir de una práctica constante es como emerge la creatividad para el sujeto No. 1, pues desde su experiencia, la inspiración le nace al comenzar a ejecutar la acción y no al contrario; para él, la disciplina por una parte (rutinas de trabajo constante) y el trabajo mismo por el otro (manipulación del material), es lo que posibilita la maestría en el oficio y en esa medida

es que va llevando a la consecución de obras maestras. Así, el sujeto No. 1 crea solo a partir de un esfuerzo voluntario, porque considera de esta forma que es mucho más importante una disciplina de trabajo que un talento para lograr un objetivo. Pero de la misma forma como es requerida una disciplina a partir de una práctica constante que posibilite unas rutinas de trabajo, emerge también como necesario para el sujeto No 1 abandonar y dejar dormir por un tiempo sus ideas y retomar el trabajo después de un tiempo, pues solo así logrará posteriormente tener mayor claridad de lo que necesitará usar en la composición que elabora.

En la medida en que busque en sí mismo los elementos compositivos de la música que va a expresar, para él será más legítima y menos inventada, y de esa manera su contribución será a partir de la propia vivencia de su cultura, del pueblo donde nació, de su raza, su gente, su manera de hablar, de escribir, de hacer poesía, que indudablemente es única y tiene un sello local que contribuirá al gran discurso universal del ser humano. Su creación manifiesta entonces lo que es más esencial en su vida y en su espíritu; para él eso es honestidad que le permite estar bien consigo mismo y no agachar la mirada cuando digan que una canción es de él, que le pertenece, que habla de él, de su experiencia y de su vida, y de esa manera es que podrá servirle de la manera más auténtica, honesta y sincera a todo ese movimiento mundial del ser humano.

Siendo para el sujeto No 1 la capacidad de servicio uno de los elementos que definen al ser humano, no siendo para él diferente en el arte, considera que una manera de servirle a la humanidad es mostrando la belleza, lo auténtico, la honestidad, lo ingenioso a través del arte, que en el caso suyo lo logra comunicando al otro ese estado de

bienestar que le genera a él lo creado, ya que a partir de sus composiciones intenta producir y transmitir gozo, bienestar, felicidad y belleza, aportando así al desarrollo humano, puesto que para él, en la medida en que se sirve al otro, es como se constituye él en un ser importante y valioso para los demás y para la sociedad. Lo anterior tiene como base para el sujeto No 1 el amor: Para él, el servicio a los demás es un acto de amor y en esa medida considera que lo que moviliza al artista es el amor: el amor hacia todo lo relacionado con las artes (en el caso de él, a todo lo relacionado con la música y el sonido), el amor hacia sí mismo (cuidarse a sí mismo para cultivar un espíritu bello, amable, bonito pues lo que va a entregar a los demás va a parecerse a eso), y el amor hacia los demás a través del servicio al otro (para él, servirle a los demás mejora su calidad de vida pues produciendo esa alegría se produce a sí mismo).

*Estructura Situada del Compositor del Caribe Colombiano No. 2.*

Dado que normalmente toda obra creativa emerge de un estado anterior de indeterminación, intuitivamente, la función que cumple ella para el Sujeto No. 2 es la de transmitir un estado psicológico, constituyéndose así la creatividad para él en la manifestación de su ser, pues sus composiciones están marcadas por un suceso que él necesita decir o “retratar”.

Gozar, bailar (involucrar al cuerpo), la vivencia de momentos particulares, el escuchar muchos tipos de música y disfrutarla, y tener cierta sensibilidad hacia el fenómeno musical, le ayudan a inspirarse e influyen en sus momentos de creación. Adicional a ello, manejar diferentes técnicas para la creación musical, ser instrumentista (pues cuando practica con el instrumento se le ocurren cosas a partir de las cuales

también crea), y disponer de unas condiciones satisfactorias de espacio, tiempos y estados psicológicos de tranquilidad y calma (aunque situaciones conflictivas también lo llevan a crear), si bien le permiten vivenciar un proceso creativo, en ocasiones este mismo emerge espontánea e intuitivamente, a partir de sus vivencias experimentadas.

Adicional a ello, con la ayuda de la formación musical que posee, el sujeto No. 2 puede imaginar nuevas cosas a partir de las cuales puede crear, a partir de un hilo conductor que es la melodía, las que le permiten exteriorizar esos estados psicológicos que con dichos momentos experimenta. Intenta primero entonces que suene la canción en su cabeza (sin antes tocar ningún instrumento, aunque terminándola apoyándose en él), buscando dentro de sí mismo la dirección hacia donde quiere orientar la expresión de su sentimiento, hasta encontrarlo, tratando que la armonización se acerque al estado psicológico que él quiere transmitir; musicaliza así la lírica a partir de una estructura rítmica y melódica que apoye lo que quiere decir con la letra, teniendo en cuenta un género musical y una disposición armónica dentro de éstos. En ocasiones lo motiva también crear bajo presión.

Para el sujeto No. 2 la creación en unas ocasiones se da constante y fluida, pero en otros momentos no, lo cual depende de la situación emocional, afectiva, laboral, a la propia profesión musical; es decir, considera que la creación está sujeta a toda esa cantidad de cambios en las vivencias y estados anímicos o emocionales; incluso sujeta al propio transcurrir de la vida: los viajes, las condiciones, etc, hacen que para él fluya o no la inspiración.

Este mismo estado interior vivenciado para la creación, lo trata de experimentar el sujeto No. 2 cuando se le encomienda la tarea de realizar una composición, es decir, cuando compone obras direccionadas hacia un objetivo concreto, y/o donde la idea inicial de la composición no es suya; se involucra de tal manera en ella para tratar de convertirla en suya propia, que dice necesitar sentir que es el dueño de la melodía y tenerla en su cabeza, interiorizando así dicha melodía, sentirla como si hubiese nacido de él, sentirse en determinado momento su compositor, para crear lo demás, es decir, elegir los elementos que se requieren para orientarla musicalmente hacia donde quiso llevarla su creador original. Todo lo anterior no sería posible, sin ese don especial que considera el sujeto No. 2 debe tener el artista y que normalmente no lo posee quien no lo es.

A partir de todo lo anterior, el sujeto No. 2 manifiesta entonces que conserva como una especie de bodega de recursos que se le han ido “depositando”; esto es, una especie de almacenamiento de melodías, de información adquirida a partir de toda la experiencia musical vivenciada, que al momento de querer decir algo, naturalmente fluye toda esa información de algún lado, que aunque finalmente él no sabe a dónde va a buscarla, simplemente se le “dispara”, salen a flote no de manera conscientes, es decir el sujeto No. 2 manifiesta que no es que él tome una parte exacta de esa información y la use, sino que toda la práctica de la escucha y del ejercicio musical le permiten comenzar a recrear e imaginarse cosas a través del apoyo que le da el haber escuchado y practicado tanta música y los recursos también de otros compositores.

Fijándose como una meta la reivindicación del sonido típico del Caribe Colombiano como una entidad musical, sintiendo un compromiso adquirido con ello el Sujeto No. 2 a



partir de su actividad como compositor, arreglista, orquestador, interprete y gestor de ésta música, ha volcado todo su empeño en mostrar al mundo a través de ésta como esencialmente somos, sentimos, nos expresamos los habitantes del Caribe Colombiano, pues considera que si no hacemos nuestras propias cosas, mientras no nos expresemos con nuestros elementos propios, no podremos ser libres nunca -como fue mencionado por Gabriel García Márquez-, siendo todo ello para él una forma de salvar nuestra propia cultura la cual se ve representada y prevalece porque la llevamos dentro, a través de no solo de la música sino también de la gastronomía y de otras manifestaciones culturales, en medio de toda una industrialización, no permitiéndolo así que desaparezca nuestra identidad cultural y con ello ayudar a orientar a nuestra gente pues el sujeto No. 2 afirma que en ese sentido no sabemos para donde vamos.

*Estructura Situada del Compositor del Caribe Colombiano No. 3.*

Dado que al sujeto No. 3 le ocurre muy a menudo que se la pasa pensando en música, considerando que ello unas veces es algo inconsciente, pero muchas otras veces es consciente (por ejemplo cuando se pone en la posición de imaginar música en la que participan experiencias musicales anteriores, que van emergiendo y que él va construyendo mentalmente), para él este es el inicio, la génesis de la creación musical.

Sin embargo, aunque en el caso del Sujeto No. 3 la creatividad implica un fenómeno psicológico que saca a la luz contenidos inconscientes, en ella puede también participar la actividad consciente, puesto que acompañando esa imagen mental inicial de inspiración que se tuvo originariamente para materializar su obra, él necesita conocer todas las cualidades del sonido y tener total control de ellas, lo que le significa no estar

permanentemente en ese éxtasis inicial sino por el contrario sudando y preocupado la mayor parte de tiempo, pues durante todo el proceso de composición de la obra debe estar resolviendo problemas acústicos, orquestales, armónicos y demás aspectos técnicos musicales, pues para él, la obra que compone debe justificarse a sí misma, afirma que las obras importantes están allí porque tienen que estar allí, porque es absolutamente plena. Todo lo anterior le requiere gran voluntad de trabajo pues para esa idea inicial que al comienzo da origen a la obra creativa, ocupa solo una parte mínima en relación con todo lo que implica un proceso de creación que finaliza en una composición musical. Para él esa voluntad de trabajo es altamente densa en el sentido en que es como una semilla, la cual aparenta no ser nada, pero dentro de ella su potencial es enorme, por lo que la idea inicial tiene potencialmente una posibilidad enorme de desarrollo.

Para el sujeto No. 3 es importante aproximarse a los intérpretes de sus obras, trabajar con ellos; se pone en contacto directo con ellos, y también –cuando no puede aproximarse a los intérpretes-, se aproxima lo que más puede a los instrumentos, de todas las formas posibles; se le hace necesaria así la vivencia de momentos que lo acerquen a los instrumentos musicales, dado que aunque reconoce no tener la destreza para manejar instrumentos, a sabiendas que el sonido se ve influenciado por la forma como son ejecutados éstos, pues tanto el movimiento del cuerpo en la ejecución del mismo es fundamental como igual lo es el sentimiento del músico hacia él, se los coloca en posición, los siente, experimentando la necesidad de explorarlos.

Podemos decir entonces que en el proceso de creación del sujeto No. 3 están implicadas tanto las funciones intelectuales, volitivas como emocionales; el fenómeno

psicológico implicado en su caso se caracteriza entonces por un proceso que no es irracional, sino supra-racional, es decir, participan fenómenos irracionales o inconscientes, entran en juego además las funciones intelectuales, requiriéndole todo el proceso creativo un gran esfuerzo de voluntad de trabajo pues poner en papel sus ideas le demanda mucho trabajo y dedicación.

Todo lo anterior se constituye para el Sujeto No. 3 en una primera confrontación, la que él hace consigo mismo: “¿Cómo hago yo para escribir una obra de apenas una idea? Él nunca concibe una obra en su totalidad, pues en él la totalidad se va construyendo porque para él la composición musical es una experiencia casi que orgánica que nace, crece, se reproduce, va generando nuevas cosas y concluye; para él, la obra se va definiendo así misma él simplemente sirve de mediador dándole la oportunidad de que se exprese así misma, por ello cree que él si compone pero no crea nada, puesto que para él todo está creado, él lo que hace es sencillamente disfrutar la posibilidad de jugar con los sonidos y hacer algo que para él es bonito y ofrendarlo: para él, cada obra por él compuesta es una ofrenda.

Toda esta experiencia se convierte para él en un viaje muy espinoso y doloroso para él, pues su dificultad radica fundamentalmente en la posibilidad de materializar la idea, ya que consiste en el traspaso de un mundo a otro, es decir, de una idea o una imagen mental que en la imaginación es maravillosa, radicando la dificultad en materializarla. Para lograrlo, se ponen en evidencia todas las técnicas, los recursos, la experiencia y el conocimiento adquirido a lo largo de los años de estudio y de haber escrito tanta música.

Además de dicha confrontación consigo mismo, la segunda confrontación que siente el Sujeto No. 3 es la vivenciada con el otro, cuando le cede la música al mundo: la experimenta como un exponerse desnudamente a la mirada de los demás a través de su obra. Así, la obra musical no cobra sentido únicamente por el proceso creativo vivenciado por el artista, sino una vez es ofrecida la obra a un público, momento en el que aunque el compositor sienta que le hace falta algo a la obra, él ya no busca la perfección pues ha aceptado tanto sus fortalezas como sus debilidades preocupándose eso menos; lo que más le preocupa es materializar la idea lo mejor posible, “alcanzar a tocar el cielo” como dice, ya que la música y la composición para él son absolutamente sagradas, una experiencia espiritual. Le gusta componer porque le llena enriquece, nutre y alimenta espiritualmente; no siente un placer físico, sino que componer le genera un estado de satisfacción al poder materializar al mundo de las cosas el mundo imaginario. Dice que cuando uno se alimenta unas veces se queda más satisfecho que otras, y acepta esas condiciones de estado espiritual sin objeción; lo que cobra mayor importancia para él es quedar satisfecho con sus resultados, tomando como aprendizaje las deficiencias de las obras anteriores para sus próximas composiciones. Para él, tener la posibilidad de vivir la experiencia de la composición es mucho más sublime que cualquier deficiencia de la obra o que no vaya a llegar a tenerla, porque en el fondo para él lo más importante es haber tenido la capacidad de materializar la idea y darle curso a todo es proceso de nacimiento y desarrollo, en el fondo eso es lo que busca, llegar a la meta. Comenta finalmente que todos tenemos problemas, pero con relación a sus composiciones, de pronto surge la magia que hace que todo se vuelva fantástico, y aunque sean pocos instantes, ellos valen una vida entera.

Para el Sujeto No. 3 la música es energía en movimiento y esa emisión de sonidos generada, entra en sintonía con otros aspectos de la naturaleza que están vibrando en la misma frecuencia, permitiéndole al Sujeto No. 3, entrar en sintonía en cierta manera con el universo, siempre y cuando se vibre en la misma frecuencia, realidad ésta a partir de la cual el sujeto No. 3 esencialmente vive por ejemplo una conexión entre lo auditivo y lo visual, pues para él todo está conectado a través de esa energía en movimiento, en donde lo visual lo refiere a la imaginación, entendida ésta por el Sujeto No. 2 como una capacidad que poseemos todos los seres humanos; para él es un don de dios, que está para que participemos de ella, sin embargo no todos lo hacemos de la misma forma; esto es, que no necesariamente lo que imaginamos pasa a tomar forma concreta en una obra. La manera como visualmente se impregna el sonido con el gesto instrumental, va a tener un efecto diferente: Se escucha diferente una obra si se ve al instrumentista moviéndose que sin moverse por ejemplo; le gusta también que sus partituras se vean bonitas, que tengan coherencia visual; para él, es posible re-interpretar cualquier objeto o cualquier fenómeno, musicalmente hablando. Para él existe un principio de asociación que consiste en poner un objeto al lado del otro y ambos se afectan directamente formándose un tercer objeto que no existe sino que es la asociación de los dos primeros, lo que hace que el equilibrio de una obra pase por esa forma de cómo se asocian las cosas unas con otras, lo que finalmente se traduce en la forma de la obra. Para componer él dibuja formas geométricas o por ejemplo observa la forma de un árbol y considera que ella puede traducirse en sonido; he allí la asociación de lo visual y lo acústico, que puede darse en ambos sentidos: que una forma (lo visual) lleve a lo auditivo, o lo auditivo a la forma (a lo visual), teniendo en dicho proceso más peso lo auditivo, pues para él es

sonido es su materia prima, lo que está esculpiendo para lo cual necesita de las herramientas, por ejemplo esos gráficos de forma que son los que le ayudan a ir dándoles cuerpo y figura al sonido.

Siendo ampliamente reconocidos los beneficios de la música, por lo que se convierte en una tarea de suma importancia su comprensión, dado que para el Sujeto No. 3 quien logra entender la música mejorará su vida, sin embargo, afirma que si bien una experiencia musical enriquecedora puede llegar a estar sustentada racionalmente a través de una comprensión, para él la música va más allá de la comprensión pues ésta significa un entendimiento racional y la experiencia de la música para él es esencialmente una aprehensión, en el sentido de que nutrirse, untarse, palpar en pleno la experiencia musical va mucho más allá de una comprensión, es decir, no hay que entenderla, hay que vivirla: la música se vive y se siente.

Se constituye así el proceso de creación musical para el Sujeto No. 3 en una experiencia espiritual y psicológica de desarrollo humano que trasciende al hombre y que él considera influye mayormente en quienes poseen una mayor sensibilidad hacia ella, siendo su forma de darle también un regalo a la existencia en general, no únicamente a los seres humanos. Considera que no se hizo compositor, sino que se descubrió compositor, y dándose cuenta que componía le ha sido fiel a ello componiendo lo que le nace, no tratando de satisfacer a nadie pues hacer lo que le nace de las entrañas y darle vida a través de sus composiciones le parece un acto de sinceridad mucho más importante y con más impacto en los demás y en él porque ello es

lo que lo alimenta, necesitando ese alimento y no otro, no pudiendo dejar de hacer música por ello.

***Integración de todas las estructuras particulares en una estructura general  
(Estructura general de sentido).***

Aquí, se integra en una descripción lo más exhaustiva posible la riqueza de contenido de cada una de las estructuras situadas. Este paso equivale, según Martínez (2009) a “determinar la *fisonomía grupal*, es decir, la estructura fisonómica que caracteriza al grupo estudiado (...) una descripción sintética, pero completa, del fenómeno investigado, enunciado en términos que identifiquen de la mejor forma posible, sin equívocos, su estructura fundamental (p. 182). A este respecto Martínez (2009) concluye:

La orientación fenomenológica –según la doctrina aristotélica y aun en mismo Bacon- considera que a lo universal se llega no mediante el análisis de elementos aislados de muchos casos particulares, sino por medio del estudio a fondo de algunos casos ejemplares para descubrir y comprender su verdadera naturaleza, la cual encierra lo universal que, en último análisis, es signo de lo necesario (...) Husserl afirma que la finalidad del método fenomenológico es lograr pasar de las cosas singulares al ser universal, a la esencia. Esto se alcanza mediante la *intuición eidética*, es decir, la visión intelectual del ‘eidos’ (esencia), lo cual hace que ese objeto, fenómeno o realidad, sea lo que es y no otra cosa (p. 182).

De acuerdo a lo anterior es posible decir entonces, que en el proceso de creación de un obra musical están implicadas básicamente dos vivencias: Una intuitiva que saca a la luz contenidos inconscientes, vinculada a experiencias del pasado y a vivencias musicales anteriores (por ejemplo bailar –involucrar al cuerpo-, escuchar muchos tipos de música,

disfrutarla, etc.), que en el presente se experimentan como estados anímicos por los que atraviesa su creador, por ejemplo su situación emocional, afectiva, así como el estado de ánimo que él mismo intenta procurarse, pudiendo éstos ser de alegría, exaltación, o incluso situaciones conflictivas les incitan también a crear; vivencias éstas desde las que fluye naturalmente toda una gama de información que permiten la emergencia de ideas creativas en el momento en que un artista quiere o se dispone a crear una obra musical.

Además del pasado, motiva también al compositor querer hablar en su obra sobre ciertos aspectos que pueden estar relacionados con el futuro o con distintas temáticas que pueden ser de la vida cotidiana sobre las que se quiere expresar algo, así como otros aspectos subjetivos tales como unas condiciones satisfactorias de espacio, tiempo, laborales, etc., y tener cierta sensibilidad hacia el fenómeno musical, ejercen también cierto tipo de influencia en un proceso creativo. La génesis de una creación musical se puede dar entonces de distintas formas: colocarse en la posición de imaginar música, intentar que suene primero la canción en la cabeza, etc., todo ello con la influencia de los aspectos anteriormente descritos.

La segunda vivencia implicada en la creación de una obra musical consiste en un proceso puramente consciente y racional indispensable para materializar la obra, a partir del cual es necesario echar mano de todos los conocimientos musicales que se poseen: Se hace uso del lenguaje musical preexistente, de las técnicas musicales ya establecidas, del conocimiento de todas las cualidades del sonido y su control, se tiene en cuenta además el tipo de música que se va a componer para escoger el lenguaje musical más adecuado para esa obra, el público hacia quien va dirigida, etc. Todo este proceso racional o consciente es



el que le permite al compositor iniciar la fase de organización de esos datos sensoriales emergidos en la primera fase intuitiva anteriormente descrita, para darles forma, de manera que pueda lograr hacerlos audibles e inteligibles al público oyente; El compositor necesita entonces disponerse así a ordenar sus ideas sonoras, puesto que los elementos sonoros por sí solos no constituyen la música sino al organizarse. Esta segunda fase consciente de oficio ya no se constituye en una traba para el proceso de creación, sino por el contrario es la que le permite al compositor resaltar o poner en evidencia aquellos aspectos que más quiere mostrar con su obra. Cuando esto no ocurre, es decir, que la técnica no le permite a la obra musical brillar de mejor manera, es porque el compositor no ha logrado una maestría en su trabajo, puesto que una técnica muy pulida, es decir bastante desarrollada, es la que permite que un compositor logre crear obras maestras: solo a través de un dominio absoluto de las técnicas de composición es que se logra llegar hasta las últimas consecuencias de lo que un compositor quiere expresar. Pero es importante mencionar aquí que aunque a pesar de que una experiencia musical enriquecedora puede estar sustentada racionalmente a través de una comprensión, la música va más allá de ese entendimiento racional; es decir, más que entenderla hay que vivirla: La música se vive y se siente.

En ocasiones esta segunda fase consciente se constituye en la más difícil de todo el proceso de creación musical, puesto que la mayor parte del tiempo el compositor no se encuentra en ese estado de éxtasis inicial desde el que surge su idea creativa, sino que dada la resolución de todos los problemas acústicos, orquestales, armónicos y demás aspectos técnicos-musicales implícitos en una composición para materializarla, estos demandan del compositor un gran esfuerzo que puede significarle mucha preocupación, y pone en

evidencia su experiencia y los muchos o pocos conocimientos o recursos que haya adquirido.

Ejercitando una disciplina a partir de una práctica constante que posibilite unas rutinas de trabajo, se puede tener la posibilidad también de crear obras musicales, ya que en ocasiones la inspiración nace precisamente al ejecutar la acción propiamente dicha y no al contrario; es decir, para lograr un objetivo, muchas veces es más importante la disciplina de trabajo que el talento mismo; en esta segunda fase de oficio, pueden incluso emerger ideas más brillantes que en la fase de inspiración inicial.

Lo anterior hace evidente la voluntad de trabajo que le es requerida a un compositor para desarrollar y culminar una obra musical en feliz término. Para algunos compositores por ejemplo, colocar en partituras la composición musical una vez finalizada, requiere de un gran esfuerzo de voluntad. Y para lograr dicho objetivo, cada uno hace uso de las más personales maneras de construcción y finalización de la misma: por un lado, a sabiendas que tanto el movimiento del cuerpo en la ejecución de los instrumentos, como el sentimiento que experimenta el músico cuando los ejecuta influyen en el sonido que finalmente se genera, algunos compositores experimentan la necesidad de explorar y sentir los instrumentos, para aproximarse un poco a la forma como serán ejecutados éstos en la interpretación de sus composiciones, como también se torna importante trabajar previamente con quienes serán los intérpretes de la obra y en esa medida tratar de acercarse a la idea de cómo se escuchará su obra.

Es importante resaltar aquí, la importancia de otro fenómeno acontecido en algunos compositores, y es la necesidad de abandonar por un tiempo el trabajo (y dar un paseo por

ejemplo), y dejar dormir un poco las ideas, pues el retomarlo después de un tiempo permite tener posteriormente mayor claridad con relación a lo que necesitará usar en su composición musical.

Pero ¿qué moviliza a un ser humano a experimentar tal fenómeno psicológico involucrado en la creación de una obra musical, con todas las implicaciones que éste conlleva?

El sentido que tiene para un compositor la creación de su obra musical, emerge a partir de aquellos valores que les significan a ellos una ganancia no solo cognitiva sino también afectiva, nacidos y desarrollados éstos desde sus propias experiencias, necesidades e intenciones: para algunos es importante que su composición manifieste lo que es más esencial en ellos, su ser, su identidad, que la composición hable de él, de su experiencia, de su vida, de su cultura; rescatar la esencia más autóctona del Caribe Colombiano, mostrar al mundo como esencialmente somos, como sentimos, cómo nos expresamos los habitantes del Caribe Colombiano, nos lleva a conocernos como somos en esencia, de manera que en la medida que si buscan en sí mismo esos elementos compositivos que quieren expresar a partir de la vivencia de la propia cultura, de su raza, del pueblo donde nació, de su manera de hablar, de escribir, de hacer poesía, la composición será más legítima, menos arbitraria o improvisada y tendrá un sello local que contribuirá al gran discurso universal del ser humano.

Manifestando la creación entonces lo que es más esencial en la vida del compositor, hacer lo que le nace de las entrañas y darle vida a través de las composiciones, se constituye en un acto de sinceridad y honestidad mucho más importante y con más impacto para él y

para los demás. Se convierte ello en una forma de no permitir que desaparezca la propia cultura, la cual tendrá en esa medida una representación y de esa forma prevalecerá por que la llevamos dentro; con ello se ayuda a orientar en su identidad a los habitantes del Caribe colombiano, pues mientras no nos expresemos con elementos propios, si no hacemos nuestras propias cosas, nunca vamos a ser libres (pensamiento este último nombrado por uno de los compositores retomando a Gabriel García Márquez).

A través de una composición musical se logran entonces exteriorizar estados psicológicos, que se necesitan de alguna manera decir o “retratar”; así, cuando la idea inicial de la obra es del propio compositor, éste, buscando dentro de sí mismo, orienta la expresión de su sentimiento a través de la armonización y la orquestación, hacia al estado psicológico que quiere transmitir; cuando la idea creativa es de otra persona, el compositor necesita sentir que es el dueño de la melodía, interiorizándola como suya, como si hubiese nacido de él, sentirse en determinado momento su compositor, de esta manera elegir los elementos requeridos para orientarla musicalmente hacia donde su creador original quiso llevarla.

El proceso psicológico anteriormente descrito rinde cuentas de un primer proceso de confrontación personal que hace el compositor consigo mismo: Un segundo proceso de confrontación que también rinde cuentas de la intencionalidad implícita en la creación de una obra musical es experimentado con el “otro”, cuando éste cede su música al mundo, cuando se ofrece a un público. Para algunos reviste mucho significado comunicar al otro ese estado de bienestar que ellos a ellos también le ha generado lo creado, de esa manera y en la medida en que puede el compositor compartir su creación con el “otro” al

transmitirles ese mismo estado de bienestar vivenciado por él, se convierte la música para ellos en un medio de servirles; esto es, que produciendo esa alegría a través de su música, el compositor se produce así mismo; pero producir y transmitir ese gozo, esa felicidad, esa belleza a los demás, aportándoles en alguna medida a su desarrollo humano, se constituye ello en una forma de servicio a los demás; de esa manera, en la medida en que se sirve a los otros, es como el ser humano se convierte en un ser importante y valioso para ellos y para la sociedad. Y el servicio a los demás se constituye en un acto de amor, por lo que para algunos probablemente lo que moviliza a un artista sea el amor: amor hacia todo lo relacionado con el arte (en el caso de las composiciones musicales el amor hacia todo lo implicado en el sonido), el amor hacia sí mismo (ya que solo amando y cultivando el propio sí mismo lo que va a entregarse se va a parecer a ello) y el amor hacia los demás a través del servicio al otro (ofreciendo la alegría de lo creado al otro).

Todo lo mencionado hasta este punto nos ayuda a clarificar el fenómeno psicológico de la intencionalidad implicada en la creación de una obra musical, del cual podríamos afirmar que no solamente está orientada inconscientemente (es decir, no es solo irracional) sino que también involucra un proceso consciente (racional), es decir, implica toda una serie de funciones tanto emocionales, como intelectuales, pero además también una función volitiva; esto es que, conectándose los compositores con sus propios deseos -y sus significados- que los movilizan a crear la obra musical, son finalmente capaces de orientar dichos deseos hacia la acción por medio de la composición a través de la voluntad, logrando ser integrados éstos deseos mediante la intencionalidad en una misma dirección personal auto-escogida por el compositor con la creación de su obra.

Podemos finalizar diciendo que los beneficios psicológicos de la música han sido ampliamente reconocidos y demostrados a través de la historia tanto a nivel colectivo por ejemplo en la implementación del sonido en espacios públicos a través de instalaciones acústicas, como a nivel individual, por ejemplo, componer puede no generar placer físico, pero el poder materializar al mundo de las cosas, el mundo imaginario, genera un estado de satisfacción que enriquece nutre y alimenta espiritualmente. Las artes ayudan en este sentido a exaltar al ser humano y exaltan cualquier tipo de profesión; así, la aproximación de un niño a cualquier tipo de arte, aunque no lo convierta en artista, estas (las artes) se constituyen en un elemento fundamental en la medida en que le posibilita estimularlo a encontrar un camino y construir y estructurar una vida, por lo que la comprensión del arte y su valoración (principalmente desde la formación educativa) puede convertirse en un poderoso beneficio a mediano y largo plazo para ellos.

A partir de todo lo anterior es posible concluir entonces, que aunque la creación de una obra musical se constituye en una experiencia esencialmente psicológica que lleva implícita una intencionalidad por parte de sus compositores, logra sin embargo trascender al hombre; es decir, en la medida en que la música es energía en movimiento, y la emisión de sonidos generada a partir de la ejecución de unos instrumentos que interpretan una obra musical entra en sintonía con el universo siempre y cuando se vibre en la misma frecuencia, ello posibilita una conexión no solo con los demás seres humanos sino también con toda la naturaleza, ya que todo lo existente es energía en movimiento.

***Entrevista final con los sujetos estudiados (Ver Anexo No. 2).***

El objeto de este paso es darle a conocer a los sujetos de investigación los resultados de la misma, y escuchar su parecer o sus reacciones frente a éstos:

Al comparar estos resultados con su vivencia y experiencia personal, podrán aparecer aspectos omitidos, ignorados o, también añadidos. Lógicamente, todo nuevo dato relevante que emerja de estas entrevistas puede ayudar a mejorar la descripción final del producto de la investigación. Este procedimiento cooperativo y dialógico posee una gran importancia y una función especial de realimentación para aclarar y perfeccionar el conocimiento logrado (Martínez, 2009, p. 183).

### **Discusión de los resultados**

Partiendo de la idea trabajada en el método fenomenológico de la investigación, cuyo foco de análisis se centra en el *significado* que tiene para los sujetos estudiados el fenómeno investigado, ha sido tenido en cuenta lo sugerido por Miguel Martínez (2009) quien considera que para lograr la comprensión del significado de una conducta, se debe entender primeramente su significado funcional y la relación de éste con el todo, siendo así los dos conceptos fundamentales para la comprensión de toda conducta humana la *estructura* y la *función*.

Entendiendo por estructura, aquella compuesta por elementos que pierden su función de tales al unirse entre sí en forma interdependiente y al relacionarse con ella mediante el desempeño de una función, el presente procedimiento de análisis está orientado a lograr estas

estructuras presentes en la creación de una obra musical, la búsqueda de su significado y la función de cada elemento presente en ella.

De lo que se trató fue entonces de captar el fenómeno de la intencionalidad en creación de una obra musical en toda su realidad y con todos sus matices, lo que dicha actividad es y significa para quienes la vivencian desde su marco de referencia interno, sin constreñirla a entrar en categorías, esquemas o teorías extraídas de otras realidades, permitiéndonos ello compararla con lo ya existente en la literatura a cerca del tema, y con las conclusiones de otras investigaciones cuyos autores siguieron de igual forma métodos rigurosos, sistemáticos y críticos, así lograr una integración mayor y un enriquecimiento del ‘cuerpo de conocimientos’ sobre el proceso de creación de una obra musical.

<b>Preguntas-Dimensiones</b>	<b>Tema aclarado</b>
<b>1. QUIÉN</b> (y con quién) actuó	Agentes o actores y su grupo
<b>2. QUÉ</b> es lo que hizo	Acto o acción realizada
<b>3. CUÁNDO</b> (y <b>DÓNDE</b> ) fue realizado	Escena de la acción (tiempo, lugar, contexto, situación).
<b>4 – 5. CÓMO</b> (y <b>CON QUÉ MEDIOS</b> ) lo hizo	Calidad, estilo, manera, medios
<b>6. A QUÉ NIVEL PSICOLÓGICO</b> actuó	Nivel de consciencia y responsabilidad



7. A QUIÉN fue dirigido el acto	Indica la dirección de la acción
8. POR QUÉ se realizó	Motivación que guía la acción

Para Martínez (2009, p. 186), responder las siguientes 8 preguntas-dimensiones ayudan a aclarar la acción humana, y así lograr aprehender los significados de la misma:

En el caso que nos convoca, los actores de la presente investigación son (1. QUIÉN) compositores, es decir, músicos quienes como ejercicio profesional y laboral se dedican la mayor parte de su tiempo a la creación de (2. QUÉ) obras musicales. 3. CUÁNDO: Dicha actividad la llevan a cabo ya sea por inspiración personal cuando los motiva una idea que quieren expresar en formato musical con una composición, o también cuando estas composiciones les son encomendadas. 3. DÓNDE: Logran las ideas sobre las mismas en cualquier contexto, y las trabajan mayormente en sus hogares y en algunas ocasiones estudios de grabación. 4. CÓMO y 5. CON QUÉ MEDIOS: Esta acción ésta que realizan haciendo uso de todas las técnicas, recursos, experiencia y conocimientos musicales adquiridos a lo largo de todos sus años de estudio y de trabajo de escribir música. 7. A QUIÉN VA DIRIGIDO: Composiciones éstas que de acuerdo a su género musical, van dirigidas a determinados públicos receptores de las mismas.

A partir de las descripciones narradas en el presente trabajo por los sujetos investigados sobre sus experiencias de creación de obras musicales, entraremos entonces a detallar los puntos 6 y 8, relacionados con el nivel psicológico o nivel consciencia y responsabilidad presentes en la creación de obras musicales, esto es, conocer a cerca de cuáles son esas

motivaciones que les estimula a realizarlas y que guían el accionar hacia sus composiciones, y esa medida, el sentido que les otorga el dedicarse a dicha actividad y por el cual decidieron dedicar gran parte de sus vidas a continuar realizándolas.

***Proceso inconsciente: Pasado - Presente – futuro (Bases afectivas)***

Se han identificado a partir del proceso investigativo llevado a cabo en el presente estudio, la implicación de dos vivencias básicas que acompañan el ejercicio de creación de una obra musical: La primera tiene que ver con procesos psicológicos inconscientes a partir de los cuales los compositores experimentan diversos estados de ánimo (alegría, exaltación o de conflictos), siendo varios los teóricos que han abordado la relación existente entre el inconsciente y la creación de obras artísticas; por una parte el psicoanálisis ha sostenido la idea que la creación estética es una satisfacción imaginaria de deseos inconscientes, afirmando que se crea para completarse. Delacroix (1951) por su parte dice: “Hemos visto como el canto musical o la imagen plástica nacen frecuentemente de un estado de indistinción previa, de una nebulosidad originaria (...) Intuición esencial” (p.280). Nos introduce así a la que pudiera ser descrita como la experiencia inconsciente con la que se inicia toda creación artística. Todos los sujetos entrevistados coinciden en la idea de la vivencia de estados de ánimo actuales, vinculados a experiencias pasadas, que en la actualidad se convierten en insumos vivenciales para la creación de obras musicales; que más que conocimientos puramente racionales, se experimentan precisamente como vivencias de estados de ánimo, tal como las experimentadas por el sujeto de Investigación No. 1:

Yo creo me conecta de alguna manera con unos recuerdos, con unas experiencias sin que yo lo sepa, o sea, no es que yo diga ‘en este momento me estoy acordando cuando mi papá me enseñaba la guitarra o cuando vivía en Montería en el barrio Sucre, o cuando comencé mis primeras lecciones de piano’, no, no se trata de eso, sino es una conexión que es absolutamente intuitiva que no se manifiesta en una forma clara pero que allí está (Tomado del Párrafo 9 del Sujeto No. 1).

Esta misma experiencia es vivida por el Sujeto No. 2, quien igualmente nos narra al respecto:

De alguna forma uno va teniendo un depósito ahí de cosas y exactamente decir que uno toma una forma o una parte exacta y la usa, no, es algo que la práctica de la escucha y del ejercicio musical en determinado momento tienes cómo imaginarte cosas, tienes como empezar a recrear cosas a través del auxilio que te da haber escuchado tanta música, tantos recursos de otros compositores (Tomado del Párrafo 22 del Sujeto No. 2).

Lo anterior se observa en lo también manifestado por Delacroix (1951) cuando expresa que “La música no expresa sentimientos definidos, pues éstos se vinculan a situaciones, a representaciones, a juicios (...) Lo que la música tiene de común con el sentimiento, es el movimiento, la dinámica que señala, no los sentimientos, sino las modificaciones de su curso (p. 233).

El fenómeno experimentado por los sujetos entrevistados muestra entonces como nos lo expresa Fregtman (1990) que “Un músico no crea a partir de una regla anteriormente establecida (...) Esta espontaneidad (...) parte libre de una intuición de la imaginación, que

finalmente también es “racional”, pues concibe ideas pero ellas son de carácter estético” (p. 176).

A partir de lo anteriores, queremos iniciar la presente discusión reflexionando sobre los procesos inconscientes que se ven implicados en un proceso de creación de una obra musical. May nos introduce a este tema con una profunda reflexión, -que incluso puede parecer paradójica-, cuando nos aclara que las intuiciones poéticas y creativas de todo tipo, aunque pueden surgir en momentos de relajamiento, no surgen sin embargo al azar, sino en aquellas áreas en las que estamos intensamente comprometidos y sobre las cuales nos concentramos en nuestra experiencia consciente de vigilia. Esto puede parecer a primera vista contradictorio, pero lo que nos intenta clarificar May es la diferencia entre *cómo* surge una idea creativa, a diferencia de cómo continúa posteriormente ésta en todo su desarrollo, cuando expresa que puede que sea que “las intuiciones se abran camino *sólo* en momentos de relajación; pero decir esto es describir *cómo* surgen, en vez de explicar su génesis (...) Es mejor elegir los momentos en los que uno es capaz de experimentar los estados conscientes más elevados e intensos” (May, 1975, p. 135).

He aquí un primer punto relacionado con una idea inicial de aproximación a la comprensión de las experiencias inconscientes que pueden ser experimentadas por los compositores del Caribe colombiano entrevistados en el presente estudio, quienes efectivamente nos manifestaron vivencias de ésta índole en sus procesos de creación de obras musicales, y quienes con sus narraciones nos ratifican como dice la teoría, que sus ideas creativas aunque efectivamente pueden surgir en momentos en los que ellos se pueden encontrar relajados y tranquilos, no significa ello que sobre éstas mismas ideas no

hayan venido realizando un trabajo comprometido y arduo, previo a la irrupción de dichas ideas creativas. Y rescatamos aquí en este mismo sentido la experiencia que de forma muy similar vivencia el físico y matemático Jules Henri Poincaré (1952, citado por May, 1975, p. 94):

En principio, lo más sorprendente es esta aparición de inspiración repentina, un signo manifiesto de un trabajo anterior, prolongado e inconsciente (...) a menudo cuando uno trabaja una pregunta difícil, nada positivo se consigue en el primer intento.

Después uno se toma un descanso, más largo o más corto, y vuelve a sentarse a trabajar. Durante la primera media hora nada se descubre, como antes, y luego, de repente, la idea decisiva se presenta por sí sola en la mente. Podría decirse que el trabajo inconsciente ha sido más fructífero porque se ha interrumpido y el descanso ha devuelto a la mente su fuerza y frescura.

Poincaré nos explica así, cómo sus intuiciones surgen en períodos de descanso, pero al mismo tiempo nos clarifica que éstas emergen luego de una labor intensa por él realizada en estado consciente de vigilia; es decir, nos previene específicamente de *no* dar por sentado que es el descanso el que nos produce la creatividad, sino que éste descanso -o regresión- sólo sirve para librar a la persona del gran esfuerzo que ha hecho, y de las inhibiciones concomitantes, de modo tal que el impulso creativo pueda tener rienda suelta para expresarse.

Experiencia similar nos narra el sujeto No. 1 de la presente investigación:

Es una cuestión también de carácter intuitivo, es decir, puede ser que tú te pongas en el piano y no salga, y entonces coges la guitarra y sale, o al revés, comienzas en la

guitarra y no está saliendo, y te pongas en el piano y salga; o simplemente abandonas los dos y te vas a dar un paseo y surge la melodía (Tomado del Párrafo 11 del Sujeto No. 1).

Las anteriores descripciones rinden cuentas de un proceso de creación caracterizado por la vivencia de experiencias intuitivas por parte de los compositores, que si bien durante ellas tienen irrupción ideas creativas sobre las cuales versará posteriormente la obra musical, estas intuiciones, aunque son experimentadas por ellos sin previos avisos y de manera espontánea durante momentos de descanso y relajación, aunque emergen durante dichos momentos de calma, no significa que no haya habido por parte del compositor un trabajo consciente y sostenido previo alrededor de las mismas. Es decir, si bien el sujeto No. 1 nos manifiesta que una melodía puede surgirle cuando sencillamente da un paseo, es decir en un momento de relajación, no significa ello que previo a dicha irrupción el sujeto No. 1 no haya venido trabajando en la misma idea que en ese momento de tranquilidad le surge. Lo anterior nos lo pone de manifiesto claramente cuando nos narra que para él es indispensable la suspensión temporal de su actividad de composición durante algún tiempo, puesto que al retomar las ideas en las que ha venido trabajando con anterioridad, luego de haberlas abandonado por un periodo prolongado de duración, solo posterior a dicha pausa es que puede él encontrar las soluciones que la composición misma le estaba solicitando; al respecto dice:

A veces es necesario por ejemplo, eso también es parte del oficio o parte de la emocionalidad o de ambas cosas, o de la conjunción de ambas, en donde tu simplemente tienes que abandonar el trabajo y volver más tarde o volver al día siguiente

o volver en algunos días de nuevo a retomar el trabajo porque el trabajo requiere, lo pide, requiere esa especie como de espacio, de reposo (...) o sea ese reposo es fundamental. Tú tienes una idea (...) muchas veces tu las tienes y tienes que dejar dormirlas inclusive, o sea, dormirlas es decir que la idea se quede en la cabeza y tú puedes acostarte y en la mitad de la noche puede ser que tu tengas el Eureka: “ya lo tengo”, o al día siguiente tu tengas ya la visión de lo que estabas inventando con mayor claridad; eso a nivel emocional o a nivel psicológico o como se quiera, o espiritual, pero también a nivel del oficio, o sea del compositor se requiere muchas veces que tu dejes descansar la idea para que después puedas retomarla e introducir o utilizar la forma que la melodía que escribiste te esté pidiendo, ella misma te guía, ella misma te dice que es lo que quiere para ella, y no que sea una cosa forzada (Tomado del Párrafo 20 del sujeto No. 1).

Nos deja ver la anterior narración que es una intuición la que va guiando el trabajo del compositor, en la medida en que este se permite experiencialmente dejar fluir dicha vivencia. Fue esta la misma situación ya vivida y registrada por May (1975) cuando desde su propia experiencia nos manifestó que para él la intuición se presenta justamente en ese momento de transición entre el trabajo y el descanso:

Viene en una pausa dentro de períodos de esfuerzo voluntario. La irrupción se produjo en mi cuando había dejado de lado mis libros e iba caminando hacia el subterráneo, con la mente alejada del problema. Es como si la intensa aplicación en el problema –pensar acerca de él, luchar con él- comenzara y mantuviera la marcha del proceso del trabajo, pero cierta parte del modelo, diferente de lo que estoy

tratando de elucidar, se esfuerza por nacer. De ahí la tensión que va incluida en la actividad creativa (p. 90-91).

En palabras de May (1975) una creatividad genuina se caracteriza entonces por la intensidad de una aguzada toma de conciencia (p. 64) que requiere de un centramiento dentro de nuestro propio ser, sin el cual nos sentiríamos vacíos; entendemos por ello entonces que la acción misma de crear, otorga una sensación de sentido en quien la vivencia, la cual le evita experimentar al creador vacuidad o carencia de un significado; éste último, que emerge de aquellos valores que nacen y se desarrollan desde las propias experiencias, necesidades e intenciones y le significan una ganancia no solo cognitiva sino también afectiva a los seres humanos, fue encontrado en los compositores entrevistados desde cada una de sus experiencias propias: es significativo para ellos por ejemplo que la composición manifieste la esencia, el ser y la identidad, de manera que la obra hable de su experiencia y su cultura para que ésta última no desaparezca y prevalezca; cobra sentido que la obra revele estados de ánimo que necesitan ser exteriorizados; o que de igual forma a través de ella se logren expresar aspectos relacionados con el futuro o con distintas temáticas de la vida cotidiana; otorga sentido también comunicar y transmitir al otro el estado de bienestar y alegría vivenciado por el compositor durante su proceso de creación y al momento de ceder la obra al público, convirtiéndose así la música en un medio a través del cual se le puede servir al otro, constituyéndose así el servicio como otra experiencia de sentido; o lo significativo que es un estado de satisfacción cuando se siente que la música enriquece, nutre y alimenta espiritualmente.



Aunque la reflexión anterior, relacionada con la sensación de sentido que el proceso creativo ofrece, será detallada en un apartado posterior (Valoración), podemos primeramente concluir, que si bien la intuición creativa nace y se origina de los niveles inconscientes, esta nunca surge al azar o dejando que el inconsciente la haga, sino que pertenece a aquellas áreas donde la persona ha estado intensamente comprometida:

Hay una tercera cosa que observamos cuando ocurren dichas intuiciones, *la intuición nunca viene al azar, sino de acuerdo con un modelo, uno de cuyos elementos esenciales es nuestro propio compromiso*. La irrupción no se produce simplemente ‘tomándola con calma’, ‘dejando que el inconsciente la haga’ (...). La idea, la nueva forma que repentinamente se hizo presente, *vino con el propósito de completar una Gestalt incompleta con la cual estaba luchando conscientemente* (May, 1975, p.89-90).

Esto es, que dado que la creatividad sigue su marcha en diversos grados de intensidad, sobre niveles que no están directamente bajo el control de la voluntad consciente, estos procesos de formar, crear, hacer, construir, etc., continúan aún cuando en el momento no podamos darnos cuenta conscientemente de ellos, pero que se siguen dando en la medida en que rinden cuentas de la necesidad en el compositor de hacer un cierre que complete una idea o experiencia que se había mantenido inconclusa.

### ***Encuentro***

Entendiendo así, que aunque la creatividad no involucra necesariamente un proceso consciente pero que emerge paradójicamente de esas áreas en las que la persona ha trabajado con ahínco y tesón, May al respecto nos explica: “Las respuestas a problemas que acompañan a la ensoñación (...) pertenecen a esas áreas en las cuales la persona ha

trabajado con empeño y dedicación (...) no podemos *proponernos* creatividad. Pero podemos *proponernos* entregarnos al encuentro con la intensidad de la dedicación y el compromiso. Los aspectos más profundos de la toma de conciencia se activan hasta el límite en que la persona está comprometida con el encuentro” (May, 1975, p. 67-68).

Involucra este autor un elemento clave en la comprensión del proceso creativo, y es la noción de *encuentro*, al que se refiere como ese momento de relación real con el mundo objetivo, en el que lo importante –y relacionado con el proceso anteriormente explicado–, no es la presencia o ausencia del esfuerzo voluntario, sino el grado de absorción o grado de intensidad que llega con el abandono al que se entrega el creador durante su proceso creativo y que incluye un aguzamiento de conciencia en su personalidad total, pudiéndose definir dicha experiencia total como un estado de conciencia exaltada: “Inconsciente es la dimensión profunda de la conciencia en esta suerte de lucha polar, el resultado es una intensificación de la conciencia. Acrecienta no sólo la capacidad de pensar, sino también los procesos sensoriales; y ciertamente intensifica la memoria” (May, 1975, p. 89). Esto nos ayuda a clarificar mejor el tipo de experiencia vivenciada en un proceso creativo legítimo, que Rollo May lo describe de la siguiente manera:

Este estado intensificado de conciencia, que hemos identificado como característico del encuentro, el estado en el cual la dicotomía entre experiencia subjetiva y realidad objetiva ha sido superada y nacen símbolos que revelan nuevos significados, ha sido llamado históricamente *éxtasis* (...) El éxtasis es la superación temporaria de la dicotomía sujeto-objeto (May, 1975, p. 136)

Él personalmente tuvo esta misma vivencia, relatándola de la siguiente manera:

Quiero enfatizar que mi intuición no se dio como si yo estuviera soñando, con el mundo y yo mismo opacos y nebulosos. Es una errada concepción popular que la percepción es desvaída cuando uno está experimentando este estado de intuición. Creo que la percepción es en realidad más aguda. Ciertamente, una parte de ella se parece a un sueño en el que el yo y el mundo pueden volverse caleidoscópicos; pero otro aspecto de la experiencia es una percepción aguzada, una intensidad, una transparencia de relación con los objetos a nuestro alrededor. El mundo se vuelve vívido e inolvidable. Así la irrupción del material proveniente de las dimensiones inconscientes incluye una exaltación de la experiencia sensorial” (May, 1975, p. 88-89).

Pero cabe decir también aquí, que esta experiencia del encuentro trae consigo mucha ansiedad, por lo que en ocasiones puede resultar bastante abrumadora para muchos, porque en ella suele vivenciarse una fusión de experiencias conscientes e inconscientes que según May (1975) si bien suelen ser generadoras de angustia, le corresponde al artista tener el coraje necesario para hacerles frente de forma madura: “pero en la creatividad madura, la ansiedad debe ser enfrentada si es que el artista (y el resto de nosotros que se beneficia más tarde con su obra) va a experimentar gozo en el trabajo creativo. (May, 1975, p. 137-138):

Nuevamente, aquí está parte de la razón de por qué la experiencia nos asusta tanto: el mundo, interna y externamente, asume una intensidad que momentáneamente puede resultar abrumadora. Este es un aspecto de lo que se llama éxtasis, la unión de la experiencia inconsciente con la conciencia, una unión que no sucede *in abstracto*, sino en una fusión dinámica e inmediata. (p. 88).

Todo lo anterior nos revela algunas de las características de los artistas, quienes con capacidad de atreverse a experimentar momentos altamente emotivos, son quienes son capaces de confrontar esos inquietantes momentos:

Eternamente insatisfechos con los mundanos, los apáticos, los convencionales, [los artistas] siempre avanzan hacia mundos más nuevos. Esto requiere de una intensidad de emoción, una vitalidad exaltada ¿acaso lo vital no está siempre en posición a la muerte? (...) Pero lo que el artista o el científico creativo sienten *no* es ansiedad o miedo; es *alegría*. Uso la palabra en contraposición a felicidad o placer. El artista, en el momento de crear, no experimenta gratificación o satisfacción (a pesar de que ello pueda sucederle más tarde, en la noche, luego de beber un trago o fumar su pipa). Más bien, es *alegría*, alegría definida como la emoción que acompaña la conciencia aguzada, el estado de ánimo que va aparejado con la experiencia de realizar nuestras propias potencialidades” (May, 1975, p. 45-65).

Comprendemos entonces al artista como un ser humano poseedor de una gran emotividad, característica en la que concuerdan todos los sujetos entrevistados, debe poseer quien crea obras musicales, siendo poco viable que lo logran aquellas personas que no poseen tal característica:

Son personas que tienen puesto su interés en sus imágenes y visiones interiores. Pero es precisamente eso lo que los hace ser temidos por toda sociedad coercitiva, ya que son los portadores de la secular capacidad de los seres humanos para ser insurgentes. Aman sumergirse en el caos para darle *forma*. Eternamente insatisfechos con los mundanos, los apáticos, los convencionales, siempre avanzan hacia mundos más

nuevos. Esto requiere de una intensidad de emoción, una vitalidad exaltada ¿acaso lo vital no está siempre en posición a la muerte? (May, 1975, p. 45).

Si bien podemos observar hasta aquí a través de las narraciones hechas por los sujetos de investigación del presente estudio que en el proceso de creación de una obra musical están implicadas vivencias “irracionales”, entendidas estas como de carácter intuitivo que sacan a la luz contenidos inconscientes, vinculadas a experiencias del pasado y a vivencias musicales anteriores (por ejemplo bailar –involucrar al cuerpo-, escuchar muchos tipos de música, disfrutarla, etc.), encontramos de igual forma también la incursión del proceso consciente como factor determinante en el fenómeno de la *Intencionalidad* de los compositores del Caribe colombiano entrevistados, es decir, cobran igual importancia los procesos racionales vivenciado por ellos, y a partir de ambos (consciente e inconsciente) es como se logran comprender a estos creadores no como seres conducidos solo por sus deseos o contenidos inconscientes, sino como seres humanos conductores de sus propias vidas; rescatamos aquí la importancia de la capacidad de elección que tiene el hombre y su responsabilidad en lo que le ocurre, lo que hace que éste “pase de ser un simple espectador del transcurso de su vida a quien le ocurren experiencias y a quien le llegan impulsos y sensaciones, a un constructor activo de sus propias experiencias que *intencionalmente* participa en algún grado en la dirección y orientación de las mismas” (De Castro & García, 2011, 86-87). Lo anterior lo analizaremos a partir de una siguiente reflexión sobre los procesos conscientes implicados en la creación de una obra musical, que fueron narrados por los sujetos de investigación entrevistados en el presente estudio.

### ***Proceso consciente - racional***

Aunque Fregtman (1990) nos diga: “Una idea estética –dice Kant- no puede llegar a ser un conocimiento, porque es una *intuición de la imaginación*, para lo cual nunca se puede encontrar un concepto adecuado” (p. 175), es también cierto que los elementos sonoros por sí solos no constituyen la música sino al organizarse; esto es, que un compositor necesita disponerse a ordenar sus ideas sonoras, siendo ésta una fase en la que se pone de manifiesto la vivencia de todo un proceso consciente y racional, necesario para materializar la obra musical, lo cual le implica a los compositores echar mano de todos los conocimientos musicales que éstos posean, recursos, técnicas, experiencia, etc., haciendo uso del lenguaje musical preexistente, de las técnicas musicales establecidas, del conocimiento de todas las cualidades del sonido y su control, teniendo en cuenta además el tipo de música que se va a componer y el público hacia quien va dirigida ésta.

Ya decía Igor Stravinsky en ese sentido que el arte era sin duda la más sencilla modulación conducida correctamente: “El arte, en su exacta significación, es una manera de hacer obras según ciertos métodos obtenidos, sea por aprendizaje o por invención. Y los métodos son los caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud de nuestra operación” (Stravinsky, I. s.f., p. 44). Se refiere a la vivencia consciente de creación de obras musicales, cuando desde su propia experiencia nos cuenta cómo para él el hecho mismo de ponerse en acción para materializar su composición por medio de la gestión concreta de su construcción, le significa también mucho placer:

El hecho mismo de escribir mi obra, de poner, como se dice, manos en la masa, es inseparable para mí del placer de la creación. En lo que me concierne, no puedo separar el esfuerzo espiritual del esfuerzo psicológico y del esfuerzo físico; todos se me

presentan en un mismo plano y sin la menor diferencia de jerarquía (Stravinsky, I. s.f., p. 73).

Es decir, la creación lleva implícita también un proceso racional que le permite a los compositores organizar los datos sensoriales emergidos en su fase intuitiva, para de esta manera darles forma y lograr hacerlos audibles e inteligibles a un público oyente. Esta fase racional, consciente o de oficio es comprendida por uno de nuestros participantes como el ejercicio que le permite al compositor resaltar o poner en evidencia aquellos aspectos que más quiere resaltar con su obra; es decir, no se constituye en una traba o en un obstáculo para el proceso de creación, sino por el contrario, le permite a la obra brillar de mejor manera; sin embargo cuando esto no ocurre, es decir, que la técnica no le permite a la obra musical mostrarse mejor, es porque el compositor no ha logrado una maestría en su trabajo, puesto que solo una técnica muy pulida es la que permite que un compositor logre crear obras maestras manifiesta el sujeto de investigación No. 1.

Es entonces como entendemos que en la creación de obras de arte, no solamente es importante poseer un talento, sino también un compromiso, empeño, disciplina, práctica, rigurosidad y dedicación, logrados a través de un gran ejercicio de voluntad; así, crear es inseparable del rigor de la ejecución, esto es, que construir una forma estética demanda una técnica vigilante que la misma creatividad solicita, no en el descanso, como ya lo vimos anteriormente, sino en el obrar concreto; obrar es construcción y armonía, y al construir la obra, el artista se construye así mismo, realizando su armonía y su unidad, sobre lo que nos May nos dice:

Algunas veces tenemos gran talento y creatividad truncada (...) En otros casos tenemos a una persona altamente creativa que parece no tener mucho talento. Se decía del novelista Thomas Wolfe, quien fue una de las figuras sumamente creativas del panorama norteamericano, que era un “genio sin talento”. Pero él era tan creativo porque se comprometía por entero con su material y el desafío de decirlo, él era grande a causa de la intensidad de su encuentro” (1975, p. 63).

En el caso de los convocados en la presente investigación, se pudo observar la importancia que para ellos reviste la práctica de una rigurosa disciplina en el ejercicio de creación de obras musicales, sobre lo cual manifestaron por ejemplo, que si un compositor cuenta con una disciplina que le posibilite una rutina de trabajo a partir de una práctica constante, aunque sin poseer un talento excesivamente extraordinario, puede tener igualmente la posibilidad de crear obras musicales, puesto que al ejecutar la acción propiamente dicha, en muchas ocasiones ha sido precisamente en dicha acción donde la inspiración ha emergido y no al contrario; es decir, muchas veces es más importante la disciplina de trabajo que el talento mismo para lograr culminar una composición musical; esto hace evidente el gran esfuerzo voluntario del que debe hacer uso un compositor para culminar una obra musical en feliz término.

Para algunos compositores esta fase consciente se constituye en la más difícil de todo el proceso de creación musical, ya que la mayor parte del tiempo el compositor no se encuentra en ese estado de éxtasis inicial desde el que surge la idea creativa, sino que dada la resolución de todos los problemas acústicos, orquestales, armónicos, melódicos y demás aspectos técnicos-musicales implícitos en la construcción de la misma, estos demandan de



ellos un gran esfuerzo que puede significarle mucha preocupación. Se relaciona esto con la ansiedad mencionada anteriormente que experimentan los artistas en el proceso de creación: Dado que la intencionalidad lleva consigo la posibilidad y necesidad de actualizar el propio potencial creador, una ansiedad normal (constructiva) siempre acompaña al nacimiento de nuevas potencialidades: “Si esta ansiedad que acompaña todo proceso de creación no es asumida conscientemente y orientada en la misma dirección en la que se pretende desarrollar dichas potencialidades, estas últimas serán bloqueadas y nunca podrán ser llevadas a la acción” (May, 1990b, citado por De Castro y García, 2011, p. 103). Por ejemplo, para algunos de los compositores entrevistados colocar en partituras la composición musical, requiere de un gran ejercicio de voluntad, a partir de la cual necesitan hacer uso de toda una serie de estrategias que les permitan lograr materializar finalmente la obra. En ese proceso de concientización, necesitan entonces reconocer la existencia de ciertos límites que la misma construcción de la obra les impone a su proyecto creativo, a lo que se refirió Stravinsky, cuando sobre los elementos de *sonido y tiempo* que necesariamente atañen a una composición musical, manifestó que la música es inimaginable desvinculada de ellos:

Mi libertad consiste, pues, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas. Y diré más: mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga, uno, mejor se liberta de las cadenas que traban al espíritu. A la voz que me ordena crear respondo con temor, pero en seguida me tranquilizo al tomar como armas las cosas que participan en la creación, pero que le son todavía exteriores. Y lo arbitrario de la

sujeción no está ahí más que para obtener el rigor de la ejecución” (Stravinsky, I. s.f., p. 87).

Decía Stravinsky que la función del creador es pasar por tamiz los elementos que recibe, porque es necesario que la actividad humana se imponga a sí misma sus límites, así: “cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es (Stravinsky, I. s.f., p. 85). Sobre lo que concluyó: “Me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama y de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y que tengo así elementos sólidos y concretos” (Stravinsky, I. s.f., p. 86).

En ese sentido expresa May que la creatividad surge de la tensión entre la espontaneidad y las limitaciones, y estas últimas, como márgenes de un río, “construyen la espontaneidad dentro de las formas diversas que les son esenciales a la obra de arte o al poema. Escuchemos nuevamente a Heráclito (...) la armonía consiste en la tensión de los opuestos, como la del arco y la lira (May, 1975, p. 172). Ya lo habían también expresado

Cuando De Castro & García (2011) cuando nos dicen que la libertad está de alguna forma limitada por el hecho de que el ser humano siempre existe y se desarrolla en un mundo concreto, el cual está determinado y/o limitado por ciertas características que el mismo ser humano no ha decidido, nos están diciendo que la libertad no significa ausencia de límites: “La libertad no se opone al determinismo. La libertad es la capacidad que tiene el individuo de saber que él es el determinado” (May, 1990, p. 147, citado por De Castro & García, 2011); esta se puede ver reflejada en la manera en que el ser humano se relaciona con dichos límites o realidades deterministas de su vida; siempre tendrá el ser humano, por muy pequeño que sea, un margen para elegir: “A pesar de todo lo que se argumente a favor del

punto de vista del determinismo, todavía se puede garantizar que existe un margen en el cual el ser humano viviente puede tener conciencia de lo que es respecto a lo que lo determina” (May, 1983, p. 130, citado por De Castro & García, 2011).

Finalizamos este apartado con la conclusión que elabora Rollo May relacionada con los momentos que se dan en un proceso de creación, a partir de la experiencia del matemático y físico Jules Henri Poincaré, teniendo en cuenta los 7 puntos que resalta del proceso, sobre el cual consideramos muy importante dejar claro que éste se encuentra caracterizado tanto por experiencias inconscientes como conscientes: La inspiración es repentina y ocurre contra aquello a lo que nos aferramos conscientemente; se experimenta muy vívidamente y aunque muy brevemente con una inmediata certeza. Aunque se ha trabajado duro antes de la irrupción, es necesario un descanso para que el trabajo inconsciente logre emerger, por lo que es siempre importante alternar el trabajo con la relajación, pues la intuición normalmente surge en el intervalo entre ambos. (Poincaré, J. Citado por May, 1975, p. 95).

### ***Intencionalidad: Relación entre deseo y voluntad***

Habiendo revisado hasta aquí las dinámicas conscientes e inconscientes implicadas en el proceso de creación de una obra musical, dicha revisión ha demandado el análisis de algunos conceptos –tales como *deseo* y *voluntad*, los que analizaremos en profundidad más adelante- sin los cuales no sería posible lograr una comprensión clara de la intencionalidad en el proceso de creación musical. De acuerdo a ello, en el siguiente apartado analizaremos dos fenómenos psicológicos que intrínsecamente se encuentran implicados en dichas dinámicas conscientes e inconscientes, y sin los cuales se obtendría una perspectiva muy incompleta del fenómeno de la intencionalidad en la composición musical. Este primer

concepto es el de *deseo*. Si bien Henry Delacroix ha expresado sobre el arte, que éste fabrica un mundo sensible penetrado por completo por *intenciones* humanas, constituyéndose así en un mundo propiamente humano donde se expande por completo la naturaleza del hombre y se empeña en asegurar a todo lo que es creación humana una expresión plena que satisfaga dicha naturaleza, al respecto Rollo May (1975) nos cuenta lo que también expresó Platón sobre los artistas, cuando hacía referencia a que la creatividad de ellos es la manifestación más básica de un hombre o de una mujer que está realizando su propio ser en el mundo (p. 57), creatividad que según May requiere de un centramiento dentro de nuestro propio ser, ya que sólo basando nuestros compromisos en el centro de nuestro propio ser, es como un crear podrá ser realmente auténtico, reflexión esta que nos confronta directamente con uno de los fenómenos clave en la comprensión del fenómeno de la intencionalidad, y es el *deseo*.

### ***Deseo***

A diferencia del simple deseo entendido como un impulso ciego y sin orientación, lo hemos comprendido en el presente estudio como aquel que se desarrolla en la base de toda experiencia y proceso de valoración de los seres humanos, y que orienta a la persona hacia la afirmación de algo que necesita a nivel experiencial y considera valioso para su existencia.

Entendido así el deseo, como ese “*desear*”, que no se refiere a un simple impulso que se tiene, sino a un impulso del que se participa en algún grado, decimos que ese deseo se crea y orienta a partir del significado que la persona pretenda obtener; así, captar el significado de los deseos, integrarlos coherentemente con la *voluntad* y transformarlos en un *desear*

consciente y constructivo, implica simultáneamente el empleo de la *voluntad* para relacionarse y decidir ante dicho deseo, entendida ésta como el acto de asumir responsabilidad, dándole así forma, madurez y orientación al deseo, permitiéndole entonces que siga existiendo, y a través de la cual se ponen en práctica las elecciones.

Si entendemos entonces la composición musical como una actividad de organización y elaboración de formas sonoras a través de las cuales se logran exteriorizar no solo ideas sino también toda una gama de experiencias emocionales, podemos observar que a través de la creación de una obra musical los compositores del Caribe colombiano de la presente investigación han logrado de alguna forma ponerse en contactos con sus emociones y transformar sus deseos en un *deseo* consciente y constructivo, que les ha permitido explorar y desarrollar muchas de sus capacidades creativas, integrando conscientemente en el presente *deseo* y *voluntad* de manera coherente, creativa y responsable, ya que sin la *voluntad* para poner en orden todos los elementos musicales necesarios en una composición que les permitiera exteriorizar todas sus emociones y los estados psicológicos, esas ideas creativas iniciales hubiesen permanecido en ellos como simples deseos en el plano de la fantasía, en una mera divagación de ideas, que no hubiesen podido lograr materializarse desde su imaginación hacia la composición musical cobrando forma en la obra propiamente dicha.

### ***Voluntad***

Retomando la comprensión hecha sobre la voluntad con anterioridad, en la que entendíamos por esta el acto de asumir la responsabilidad a través de la cual se ponen en práctica las elecciones y de donde brota toda la acción, no es posible eximir a los

compositores de dicho fenómeno que claramente se manifiesta en ese poder de dar forma a todo un mundo de ideas y emociones a través de una creación musical; sin el empleo de la voluntad por parte de ellos, todo lo que por ellos quiere ser exteriorizado en formato de símbolos musicales simplemente no hubiese podido ser posible.

Observamos aquí un juego pendular entre lo imaginativo y el concurso de la voluntad, que nos remite a lo expresado por Igor Stravinsky, cuando nos aclara lo que él comprende como *imaginación*, que no lo desliga del ejercicio mismo de la *voluntad*: Para él, la imaginación no era solo la madre del capricho, sino también la sirvienta y la proveedora de la *voluntad* creadora: “No tomamos el término [imaginación] en su acepción de una forma musical determinada, sino en el sentido que supone un abandono a los caprichos de la imaginación. Lo cual supone, además, que la *voluntad* del autor está voluntariamente paralizada”. (Stravinsky, I. s.f., p. 86). Menciona la idea de una voluntad voluntariamente paralizada en el autor, lo cual hace referencia a la necesidad del descanso del que hablamos con anterioridad, para que el trabajo inconsciente emerja, de ahí la importancia de la alternación entre trabajo y relajación, puesto que la intuición surge es en el intervalo entre ambos.

Hemos dicho además, que ordenar y producir formas armónicas es un acto, y “todo acto de conciencia *tiende hacia algo...* y tiene en sí, aunque sea solo latente, algún impulso hacia una dirección con miras a la acción (...) La intencionalidad se muestra en el acto mismo (...) es un acto que (...) supone una respuesta, es responsable” (May, 2000, p. 206-209-212). Es decir, cuando se pone de manifiesta la voluntad en el acto mismo de dar forma a lo que se deseó exteriorizar a través de la obra musical, la voluntad está prestándole

a ese deseo orientación y madurez, esto es, lo está protegiendo y permitiéndole que siga existiendo. Se observa aquí una clase de voluntad en la que el cuerpo se mueve como un todo y la experiencia está caracterizada básicamente por un relajamiento, por una cualidad imaginativa abierta; consiste en una experiencia de la persona en su totalidad; ya lo decía May, la voluntad es un movimiento espontáneo en cierta dirección: “es la capacidad de organizarse uno de suerte que pueda tener lugar un movimiento en cierta dirección o hacia cierta meta” (May, 2000, p. 195), y podemos decir aquí, que una de esas metas del compositor es lograr que lo que quiere expresar, tome cobre forma a través de un orden lo más musicalmente estético posible. Esto nos conduce entonces la noción de *forma*.

### ***Forma***

Cuando se está en el proceso de crear algo, dijimos anteriormente que la necesidad misma de querer adecuar el significado a tal y cual forma nos requiere que indagemos en nuestra imaginación por nuevos significados; esto es que, rechazamos por ejemplo ciertas formas de decir lo que queremos decir, por el contrario escogemos otras, y ese proceso nos lleva a encontrar ciertos modos de decirlo, significados quizás novedosos y mucho más profundos, y es por ello que para May el proceso de dar *forma* no consiste simplemente en una mera; por el contrario, “es una ayuda para encontrar nuevos significados, un estímulo para condensarlos, simplificarlos y purificarlos y para descubrir en una dimensión más universal la esencia de lo que deseamos expresar” (May, 1975, p. 177).

Delacroix decía (1951): “El artista (...) aspira a dar una forma a sus sentimientos (...) Hago, deshago, recomienzo, pero nada de ello es lo que todavía busco (...) Allí donde el aficionado no busca sino la expresión, el artista busca la forma” (p. 173-231); y para el caso

de la música, nos queda claro entonces que moldear formas, crear formas, constituye el comienzo del arte musical y su estructura misma, pues tanto el ritmo, como la consonancia armónica, la escala, las tonalidades, son formas, y estas son ante todo relaciones y sistemas de relaciones: “Percibir una melodía (...) es construir una forma, un sistema de relaciones” (Delacroix, 1951, p. 241). La construcción de formas musicales se constituye pues en la acción estructural de la creación musical; la inteligencia musical es entonces una inteligencia de formas y no ideas y el pensamiento musical es la inteligencia de estas formas. Stravinsky por ejemplo experimentaba como constante y habitual una necesidad natural de colocar en orden sus sentimientos a través de sus creaciones: “Este apetito que se despierta en mí ante la sola idea de poner en orden los elementos señalados, no es un algo fortuito como la inspiración, sino habitual y periódico, cuando no constante, como una necesidad natural” (Stravinsky, l. s.f., p. 73); llegando en este punto de la reflexión, a la idea de cómo se les hace posible a los compositores dar forma musical a toda una experiencia emocional por ellos vivenciada, comprendido este momento como una experiencia psicológica que involucra por un lado su sentir y por otro, la necesidad de darle forma a algo que inicialmente el artista siente como indeterminado:

El sentimiento creador se infiltra en la solidez de la forma (...) Ciertamente, tenemos muchas formas poéticas. Pero toda la expresión poética depende de la asociación de la idea y de la forma. El ritmo, los acentos, las sonoridades no se vuelven expresivas si la idea no las apoya y si no constituyen la forma precisa de la idea (...) Hanslick ha entrevisto la alianza del sentimiento y la forma” Delacroix (1951, p. 250-233).



Claramente se evidencia aquí todo un proceso consciente y racional que debe atravesar el artista de selección y exclusión de los elementos musicales que lo conduzcan a la consecución de la forma que quiere lograr, sobre lo cual Delacroix (1951) expresa: “Hay una cierta elección (...) una cierta mirada arrojada sobre los conjuntos, una cierta exclusión y una cierta selección” (p. 373); es decir, que es preciso que exista un hombre que sienta: “la necesidad de poner orden en las cosas y que esté dotado para ello de una capacidad muy especial (...) los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que esta organización presupone una acción consciente del hombre (Stravinsky, I. s.f., p. 42).

Si ha existido un compositor que haya descrito de manera fidedigna su experiencia de creación de obras musicales, éste ha sido Igor Stravinsky. Componer para él consistía en “poner en orden cierto número de estos sonidos según ofertas relaciones de intervalo (...) Un sistema tonal o polar no nos es dado más que para alcanzar un cierto orden (...) una forma a la que tiende el esfuerzo creador (Stravinsky, I. s.f., p. 59-63), concluyendo que finalmente lo que cuenta es la clara ordenación de la obra, para su cristalización.

Por su parte Rollo May, aunque no fue compositor musical también da ofrece reflexiones que permiten lograr mayores claridades con relación al proceso de dar forma a una obra creativa; al respecto expresaba que “El proceso creativo es la expresión de esta pasión por la forma. Es la lucha contra la desintegración, es la lucha para traer a la vida nuevas clases de seres que produzcan armonía e integración” (May, 1975, p. 209).

Delacroix decía: “El artista evidencia los sentimientos en su forma estética y *hacia* ella” (Delacroix, 1990, p. 154), para él era claro que sin un ordenamiento, una construcción, no

había sino un caos sensorial: “Sentir, no eleva el arte (...) El arte tiende a ordenar en un claro sistema el enjambre cantante de los datos sensoriales” (Delacroix, 1951, p. 96-365).

Hemos visto como entonces la función de la forma consiste en colocar un orden al caos, el que inicialmente es experimentado por el compositor como ideas o sentimientos indeterminados, que a través de una forma estética buscan una orientación:

En este tumulto orgánico (...) este tumulto es *orientado*. Las reacciones orgánicas no traducen solamente la intensidad de la excitación inicial y la participación más o menos ardiente del sujeto. Traducen también la *dirección* de actividad que el suceso ha reclamado y *hacia* el cual la emoción lo impulsa (...) Junto a la descarga difusa, según Spencer, hay una descarga sistematizada que representa precisamente esta *orientación* de la función (...) La alegría y la tristeza (...) Bajo su forma pasiva se colman de reposo y de pausas, de cesaciones de acciones, que conservan aún un *sentido en relación a la orientación del sujeto*” (Delacroix, 1951, p. 107).

Esta idea anterior nos conecta directamente con el fenómeno central y objeto de la presente investigación: la *intencionalidad*.

Cuando decimos que la *intencionalidad* se muestra en el acto mismo, estamos diciendo que la obra musical está rindiendo explícitamente cuentas de toda una participación activa y consciente de su creador, y que en dicho proceso los compositores han ido creando sus *deseos*, desarrollándolos y manteniéndolos, en una integración coherente con su *voluntad*, lo cual les ha permitido una experiencia integradora, que involucra un significado y una orientación consciente de su experiencia. Podemos atrevernos a decir que han logrado vivenciarse como seres que poseen un mundo y que han podido crearlo y formarlo a partir

de experimentar sus capacidades y posibilidades presentes como reales, es decir, que han orientado sus deseos hacia fines constructivos y gratificantes hacia la creación musical, lo cual les ha otorgado una *sensación de sentido*, la cual se ha traducido en ellos en cierto grado de bienestar y vitalidad, que además les ha perdurado en el tiempo, constituyéndose para ellos la creatividad en el producto de una plena salud y expansión emocional, diría Rollo May.

Nos compete decir en este punto de la reflexión, que conectándose entonces los compositores con sus propios *deseos* -y sus significados-, han sido capaces de orientar dichos deseos hacia la acción, a través de la *voluntad*, para lograr dar orden a toda una serie de ideas y emociones a través de una forma musical, a través de la cual han logrado integrar dichos *deseos* mediante la *intencionalidad* en una misma dirección personal auto-escogida; esto es, que la *intencionalidad* implicada en la creación de una obra musical, ha estado entonces orientada en ellos no solamente de manera inconsciente (es decir, no es solo irracional, aunque lo involucra) sino que también incorpora un proceso consciente (racional); estamos diciendo aquí entonces, que la *intencionalidad* implica toda una serie de funciones no solo emocionales e intelectuales, sino también una función volitiva.

### ***Necesidades afectivas en la Intencionalidad: Orientación hacia el futuro***

Estando la intencionalidad por una parte siempre en relación y apuntando hacia el futuro, que se vivencia y actualiza constantemente en el presente, es decir, en relación con la temporalidad, y por otra parte con una fuerte base afectiva, desde la cual se orientan en algún grado todas las intenciones y decisiones que una persona va tomando en su vida cotidiana, hemos dicho que implica entonces no solo un conocimiento racional, sino su

integración con la *vivencia* de dicho conocimiento, entendiéndola con una base afectiva, orientada al tiempo presente-futuro y ubicada en un ser concreto y en una situación específica. Aspecto importante es entonces la comprensión de la intencionalidad actual de los compositores del Caribe Colombiano investigados, puesto que aunque todos ellos vivencian necesidades afectivas que vienen del pasado dentro de sus procesos de creación musical, ellas se siguen presentando en el presente con una intencionalidad específica en el día de hoy.

Recordando que mediante la participación presente a partir de la posición que se asume ante un deseo se conforma el futuro, en la medida en que comprendiendo lo que estas personas pretenden obtener cuando hacen que dichas experiencias y necesidades afectivas del pasado sigan apareciendo en su presente, ello inmediatamente nos muestra lo que están pretendiendo con ellas hacia su futuro: lo que en el presente experimentan como estados anímicos, por ejemplo su situación emocional, afectiva, así como el estado de ánimo que él mismo intenta procurarse (pudiendo éstos ser de alegría o exaltación), aunque asociadas a experiencias del pasado, si las entendemos a la luz de lo que con ellas pretenden hacia el futuro, son éstas vivencias a partir de las cuales a éstos compositores les fluye naturalmente toda una gama de información que es la que les permite la emergencia de las ideas creativas para sus composiciones; lo anterior nos invita entonces a no perder de vista la postura que asume inmediata y simultáneamente el compositor, ya sea implícita o explícitamente, cada vez que aparecen dichas necesidades afectivas del pasado, puesto que ello nos muestra la orientación actual hacia donde apuntan los compositores respecto a dichas necesidades.

Lo que queremos decir es que la persona está siempre pretendiendo obtener o evitar algo cuando hace que dichas necesidades afectivas del pasado sigan apareciendo en su presente, pues ello nos muestra lo que está pretendiendo con ellas hacia su futuro. Aquí vemos lo importante que es lograr captar aquello que se “quiere” a nivel racional, pero también aquello que se “desea” afirmar o preservar a nivel afectivo, pues es de esta manera como la intencionalidad va guiando la experiencia.

Podemos decir entonces que, lográndose integrar mediante la conciencia de la intencionalidad el deseo y la voluntad en una misma dirección personal auto-escogida, ello se constituye en el comienzo de esa orientación de lo que queremos que sea nuestro futuro, ya que ella implica aquello que se pretende ser pero que aún no se es, como dirían De Castro y García; y en el caso que nos compete, la pregunta que en este punto surge es: ¿qué sería aquello que nuestros compositores del Caribe Colombiano sienten que aún no son pero que pretenden ser?

Cuando Rollo May (1975) nos dice que “la nueva forma que repentinamente se hizo presente, *vino con el propósito de completar una Gestalt incompleta con la cual estaba luchando conscientemente*” (p. 90), explicando que los elementos sonoros no constituyen la música, sino únicamente cuando estos se organizan, y esta organización presupone una acción consciente del hombre, en este sentido creo que la pregunta puede ser respondida tratando clarificar esa gestalt que nuestros compositores del Caribe Colombiano entrevistados intentan ‘completar’ a través de la construcción de formas musicales, esto es, lograr comprender, desde sus propias experiencias, lo que en ellos aún hoy en día emerge como significativo y que les reclama un “cierre”, el cual quieren tratar de lograr a través de

una forma musical. Y cuando nos referimos a comprender lo que para ellos es significativo, hacemos referencia a indagar sobre aquellos aspectos a los que ellos le otorgan un gran valor, es decir, examinar aquellos valores desde los que tratan de obtener, alcanzar o preservar un *sentido*, y que se constituye en la manera de poder lograr hacer comprensión del fenómeno de la intencionalidad.

### ***Valoración***

Cuando nos referimos a la manera cómo los seres humanos valoramos ciertas situaciones, entendemos que la intencionalidad lleva a la persona a establecer un centro de valores desde el que trata de obtener, alcanzar o preservar un *sentido*, que en algún grado de la sensación de organización o coherencia a su experiencia; esto es, *que cuando la persona logra o es capaz de afirmar un valor, obtiene inmediatamente una sensación de sentido*, que se puede incluso hasta vivenciar corporalmente en algún grado consciente. Y sobre ésta sensación de sentido que se obtiene, se dice que emerge a partir de aquellos valores que le significan una ganancia no solo cognitiva sino también afectiva a la persona, nacidos y desarrollados éstos valores desde sus propias necesidades e intenciones.

En esa medida, fue posible conocer los diversos valores que a nivel experiencial han considerado los compositores del Caribe colombiano vitales para su existencia, y que en esa medida les han otorgado una orientación hacia la obtención de un *sentido* de vida:

La primera experiencia de sentido encontrada en los sujetos de investigación entrevistados, estuvo referida al valor que les significa el hecho de que la composición manifieste lo que es más esencial de ellos, su ser, su identidad, que ésta hable de ellos, de su experiencia y de su vida, es decir, rescatar lo más autóctono para mostrar al mundo como

esencialmente somos, como sentimos, cómo nos expresamos los habitantes del Caribe Colombiano; conocernos como somos en esencia, comprensión ésta que nos ayudaría a orientarnos mejor y en esa medida a ser libres. Ya explicaba Rollo May, que un crear auténtico requiere un centramiento dentro de nuestro propio ser, sin el cual nos sentiríamos vacíos, ‘vaciedad’ interior que corresponde a una apatía exterior: “y la apatía, en su largo recorrido, se suma a la cobardía. Es por eso que siempre debemos basar nuestros compromisos en el centro de nuestro propio ser, o de lo contrario ningún compromiso será definitivamente auténtico” (1975, p. 15); nos quiere decir con ello que efectivamente seremos más legítimos y honestos con nosotros mismos y con la humanidad, cuando lo que expresamos nace desde nuestras propias entrañas; es lo que nos quiso decir nuestro sujeto de investigación No. 1 cuando nos expresa:

Mi contribución es a partir de la vivencia que yo he tenido con mi cultura y con mi raza y con mi gente en el pueblo en donde viví, y esa experiencia del pueblo donde viví o de la cultura, de la manera de hablar, de la manera de hacer música, de la manera de hacer poesía, de escribir, etc., es indudablemente única y tiene un sello local que va a contribuir al gran discurso universal del ser humano (Tomado del Párrafo 23, del sujeto No. 1).

Una segunda experiencia de sentido que otorga la creación de obras musicales y muy relacionada con la anterior también encontrada en los sujetos entrevistados, remite a lograr exteriorizar a través de la composición estados psicológicos que se necesitan decir o “retratar”; así, cuando la idea inicial de la obra es del propio compositor, éste, buscando dentro de sí mismo, orienta la expresión de su sentimiento -a

través de la armonización y la orquestación- hacia al estado psicológico que quiere transmitir. Sobre ello, May (1975, p. 57) nos cuenta que Platón expresó de los artistas: “La creatividad de ellos es la manifestación más básica de un hombre o de una mujer que está realizando su propio ser en el mundo”; lo que de igual forma expresó Delacroix (1951) cuando nos dice que “El artista es el espíritu que construye la obra, construyéndose a sí mismo, realizando su armonía y su unidad (p. 389). Para él, el arte se empeña en asegurar a todo lo que es creación humana una expresión plena que satisfaga a toda la naturaleza humana: “El arte es un mundo propiamente humano donde se expande por completo la naturaleza humana (...) El arte, indudablemente, no es más que uno de los procedimientos por los cuales el hombre alcanza la unificación de sí mismo” (p. 363).

Se nos hace posible expresar entonces, que el lenguaje –y en el caso que nos convoca, el lenguaje musical-, se constituye en esta medida en “el repositorio simbólico de las experiencias significativas de nosotros y de nuestros semejantes a lo largo de la historia (May, 1975, p. 127); de esa manera a través del lenguaje musical, incluso cuando la idea original de una obra musical sea de una persona distinta al compositor, éste último necesita de igual forma sentir que es el dueño de la melodía, interiorizándola como suya, como si hubiese nacido de él, sentirse en determinado momento su compositor, de esta manera elegir los elementos que requiera para orientarla musicalmente hacia donde su creador original quiso llevarla. Por ello es que Delacroix (1951) nos dice que el hombre moderno busca a través de las artes “un campo en el que puedan expresarse sus cuitas, sus anhelos de poesía, sus reclamos cotidianos, sus contradicciones, sus ideologías, sus pasiones y sus deleites; toda la amplia gama de su vida interior, al igual que sus exteriorizaciones” (p. 7).



Una tercera experiencia de sentido encontrada en los sujetos de investigación entrevistados, está relacionada con el significado que tiene para los compositores el *comunicar* y compartir con el otro la alegría que ellos sienten durante el proceso de creación de la obra; con respecto a ello Stravinsky se preguntó:

¿Cómo no cederla ante la necesidad irresistible de que participen en ella nuestros semejantes? Porque la unidad de la obra tiene su resonancia. Su eco, que rebasa nuestra alma, resuena en nuestros prójimos, uno tras otro. La obra cumplida se difunde, pues, para comunicarse, y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado. Y es así como se nos aparece la música: como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser. (Stravinsky, I. s.f., p. 162).

Esta tercera experiencia de sentido descrita anteriormente nos remite a reflexionar sobre la influencia que han logrado tener los artistas a lo largo de la historia de la humanidad. Al respecto, May dice: “Ellos tienen el poder de revelar el significado subyacente de cualquier período precisamente porque la esencia del arte es el encuentro poderoso y vivo entre el artista y su mundo” (1975, p. 76); y concluimos esta tercera reflexión sobre experiencias de sentido, refiriéndonos a la conexión ineludible existente entre el artista y su contexto:

Los artistas genuinos están tan ligados a su época, que separados de ella no pueden comunicarse. También en éste sentido, la situación histórica condiciona la creatividad. Porque el estado de conciencia que se obtiene en la creatividad no es el superficial, sino un encuentro con el mundo en un nivel que socava la escisión sujeto-objeto. ‘La creatividad’, para volver a formular nuestra definición, ‘es el encuentro del ser humano intensivamente consciente con su mundo’” (May, 1975, p. 76-78-79).

Una cuarta sensación de sentido encontrada –y relacionada con la anterior sobre la importancia de comunicar la obra creativa-, remite al valor que se le otorga al hecho de lograr servirle al otro a través de la obra musical; esto es que, cuando el compositor cede su música al mundo, es decir la entregar como ofrenda cediéndosela a un público, comunicar, transmitir y compartir a los otros ese estado de bienestar que a los compositores les ha generado lo creado, permite a la música convertirse en una manera de servirles; así, produciendo esa alegría a través de su música, el compositor se produce así mismo; y producir y transmitir ese gozo, esa felicidad, esa belleza a los demás, aportándoles en alguna medida a su desarrollo humano, se constituye ello en una forma a través de la cual se les sirve: Es entonces sirviendo a los demás como el ser humano logra convertirse en un ser importante y valioso para ellos y para la sociedad. May explica lo anterior cuando nos aclara el porqué uno nunca puede localizar la creatividad como un fenómeno subjetivo: “no puede estudiársele en función de lo que ocurre dentro de la persona. El polo del mundo es una parte inseparable de la creatividad de un individuo. Lo que ocurre es siempre un *proceso* (...) que, interrelaciona la persona y su mundo” (p. 73).

Esta experiencia de comunicar y servirle al otro, la cual otorga también una sensación de sentido a los compositores, se encontró relacionada con la experiencia del amor: no solo el amor hacia lo relacionado con el arte (en el caso de las composiciones musicales amor hacia todo lo referente al sonido), como tampoco solamente el amor hacia así mismo (ya que solo amándose y cultivándose una persona a sí misma es como podrá entregar algo que se parecerá a ello), sino también el amor hacia los otros, el cual los lleva a compartir sus creaciones con los demás.

Tanto la tercera experiencias de sentido relacionada con comunicar la obra musical, como la cuarta referida a servirle a los demás a través de la misma, nos permite concluir que la creatividad es un proceso dialéctico continuo que tiene lugar entre el mundo y el yo y el yo y el mundo; uno implica el otro, y ninguno de los dos puede ser entendido si omitimos el otro, tal como es vivenciado por el sujeto No 1, en su necesidad de ceder su obra de arte a sus semejantes, para que éstos participen de la misma alegría que él sintió cuando dio nacimiento a aquello que adquirió cuerpo dada toda su gestión, experiencia esta que se convierte en una fuente de significado que le otorga una gran sensación de sentido a su existencia; así, la unidad de la obra tiene su resonancia, es decir, su eco resuena en los demás: “La obra cumplida se difunde, pues, para comunicarse, y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado. Y es así como se nos aparece la música: como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser” (Stravinsky, I., s.f., p. 162).

Es en esta comunión que acontece entre el creador y quienes reciben su obra, cuando el artista logra tocar la experiencia del otro: “Cuando los elementos arcaicos de un poema o un cuadro tienen auténtico poder para conmover a los otros, y cuando poseen universalidad de significado -es decir, cuando son símbolos genuinos- es porque algún *encuentro* está teniendo lugar a un nivel más amplio y fundamental” (May, 1975, p. 133).

Se convierte así la obra musical en una manifestación simbólica de las vivencias significativas más típicamente nuestras y de nuestros semejantes, revelando el significado subyacente del periodo histórico en el que vivimos, ya que en la medida en que la esencia del arte es el encuentro íntimo y vivo entre el artista y su mundo, los artistas genuinos están tan ligados a su época, que separados de ella no pueden comunicarse; ya decía May que la

escisión sujeto-objeto desaparece, y que es así como los artistas expresan el significado espiritual de su cultura, ya que todo artista auténtico está comprometido en esta creación de la conciencia de la raza, aunque no pueda darse cuenta del hecho; para él, el artista no es un moralista por intención consciente: “sino que simplemente se ocupa de oír y expresar la visión dentro de su propio ser. Pero partiendo de los símbolos que el artista ve y crea, se labra más tarde la estructura ética de la sociedad (May, 1975, p. 36).

Y una quinta y última experiencia de sentido que otorga la creación de una obra musical encontrada dentro de los sujetos estudiados, tiene que ver con la experiencia espiritual, en la medida en que la música se convierte en un medio de crecimiento espiritual que aporta al desarrollo humano, cuando no es concebida con un sentido utilitario. En este sentido, para Delacroix por ejemplo decía, que “el arte fabrica un mundo que tiene el aspecto de realidad y que está no obstante a las órdenes del espíritu; un mundo sensible penetrado por completo por intenciones humanas (...) una naturaleza artista que deja traslucir el espíritu creador” (Delacroix, 1951, 371-372). Para él, “el arte crea un mundo en el que aparece la armonía de la vida espiritual (...) el arte es construcción y armonía. Construye su materia y su forma” (1951, 386); idea muy relacionada con la experiencia descrita por May, cuando en la irrupción de una intuición creativa en la conciencia, expresa que tenemos la convicción subjetiva de que la forma debe ser de esta manera y no de otra, característica esta de la experiencia creativa, el que se nos aparezca como verdadera:

Es en estos momentos cuando se refleja y revela una realidad que no depende meramente de nuestra subjetividad, sino que es como si sólo hubiéramos tenido los ojos cerrados y de repente los abriéramos, y allí está ella, tan simple como pueda serlo. La

nueva realidad tiene una especie de cualidad eterna e inmutable. La experiencia de que "este es el modo en que la realidad es y es extraño que no lo hayamos visto antes" (May, 1975, p. 101).

### **Conclusiones finales: Aportes a la teoría**

Varias han sido las teorías tejidas alrededor de la idea sobre cómo es creada una obra de arte, las cuales van desde la concepción que se tiene de su génesis, es decir, el momento en que surge en el artista la idea creativa, hasta cómo logra ésta materializarse, considerándose comúnmente que la obra toma forma a partir de solo la idea inicial que en un momento puntual pudo emerger en su creador. Entendido así el proceso creativo, se desconoce en él no solo toda la dinámica intrapsíquica (inconsciente/consciente) acontecida durante dicho proceso de creación (por ejemplo factores que involucran desde las experiencias más tempranas vividas por sus compositores hasta las más actuales), sino que además se desconocen elementos que influyen de manera significativa ya sea en ese nacimiento como en el desarrollo y posterior construcción de la obra; vivencias como la de indagar en la imaginación para escoger o rechazar ciertas formas de decir lo que quiere expresar, que confrontan al compositor con la experiencia de una libertad desde donde puede realizar las más ilimitadas combinaciones de sonoridades que se permita, paradójicamente dentro de un preestablecido marco musical (limitado), en una búsqueda de nuevos significados que lo conduzcan a descubrir formas novedosas de expresarse, cobrando ese camino quizás un significado mucho más profundo no explorado con anterioridad.

Detenerse también en el análisis de la voluntad férrea que viene aparejada con el proceso de creación de una obra musical, es reconocer también la ardua y sostenida labor de la que debe hacer uso un compositor, tarea esta en ocasiones difícil de mantener por los compositores para lograr finalmente la materialización de la obra musical.

En palabras de May (1975) una creatividad genuina se caracteriza por la intensidad de una aguzada toma de conciencia (p. 64) que requiere de un centramiento dentro de nuestro propio ser.

En dicho centramiento se ponen de manifiesto toda una serie de experiencias tanto conscientes como inconscientes, es decir el proceso creativo no es solo irracional, sino que también involucra un proceso consciente (racional), los cuales implican toda una serie de funciones tanto emocionales, como intelectuales, y también volitivas.

El presente estudio nos revela varios aspectos sobre los procesos inconscientes ocurridos en el proceso de creación de una obra musical, los cuales observamos se ponen de manifiesto en momentos de relajación, con el objetivo de liberar a los compositores de cualquier tipo de inhibición por ellos presentada, atendiendo así al llamado del esfuerzo consciente que habían venido haciendo en estado de vigilia. Esto es, que desde áreas donde el compositor venía realizando un trabajo consciente e intensamente comprometido, emerge paradójicamente el inconsciente (en momentos de relajación), en su objetivo de completar una gestalt inconclusa con la que había estado luchando conscientemente el compositor. Es decir, el impulso creativo logra expresarse, cumpliendo así con su propósito de hacer cierre a una idea o experiencia irresuelta. Observamos entonces que la necesidad de crear en los compositores sujetos de la presente investigación, surge con el propósito de cerrar una gestalt incompleta, con la que habían estado luchando conscientemente, “cierre” que logran a través de sus composiciones.

Sobre los procesos conscientes o racionales, el presente estudio nos mostró la importancia de una dedicación y un empeño a partir de una disciplina de trabajo constante que por parte de los creadores de música debe existir, pues por un lado, como fue observado en los compositores entrevistados, aunque intuiciones creativas pueden surgir en momentos de relajamiento, éstas no hacen presencia simplemente por azar, sino que emergen de esas áreas sobre las que el compositor había concentrado su experiencia consciente de vigilia, donde había estado intensamente comprometido trabajando con dedicación. Esto es, que no es posible la emergencia

de ideas genuinamente creativas, sin un trabajo previo consciente y arduo realizado en estado de vigilia. Es decir, aunque las ideas creativas no emergen sino en estados de relajación, éstas solo salen a la luz posterior a un esfuerzo consciente de empeño por parte del compositor, y solo en momentos de tranquilidad y calma pero para desatar al artista de algún tipo de inhibición o contención por él experimentada.

Este empeño y dedicación característicos de una disciplina de trabajo consciente, le permite entonces al compositor por un lado, no solamente obtener su cometido de finalización de la obra musical, sino también la emergencia de ideas creativas, incluso pudiendo ser mucho más significativas y maravillosas que aquellas que se develaron en los momentos considerados de inspiración creativa; esto es, que durante el trabajo de oficio de dar forma concreta a la obra musical para materializarla, brotan también originales ideas, fuentes de inspiración y creación de obras musicales.

A pesar de que la vivencia de ambos procesos anteriormente descritos, es decir, tanto los inconscientes o irracionales que emergen en estados de calma y relajación, como los conscientes o racionales experimentados en ese esfuerzo de empeño y dedicación característicos de una disciplina de trabajo constante, son los que le permiten al compositor lograr su objetivo final de construcción de una obra musical, ambos procesos no los dejan a éstos exentos de experimentar algún grado de ansiedad. Ya nos lo advertía Rollo May (1975) cuando manifestaba que una creatividad genuina se caracteriza por la intensidad de una aguzada toma de conciencia (p. 64) que requiere de un centramiento dentro de nuestro propio ser, y de un coraje inusual necesario para posibilitar el *ser* y el *llegar a ser*. Si un compositor no asume dicha ansiedad conscientemente y procura orientarla en la misma dirección en que pretende desarrollar sus



propias potencialidades, estas últimas (sus potencialidades) pueden verse bloqueadas, no pudiendo ser llevadas a la acción; es decir, si dicha ansiedad es demasiado abrumadora, las posibilidades de obrar en el compositor quedarán borradas.

En primera instancia podemos decir entonces, que los nuevos conocimientos que el presente estudio aporta a la disciplina psicológica, se encuentran primeramente relacionados con el descubrimiento de ciertas características y procesos psicológicos implícitos en la creación de obras musicales, donde se observa que el compositor participa de forma muy activa, en la captación de sus propios sentimientos, emociones, intenciones, ideas, llevando a la acción por medio de su voluntad las decisiones que lo conducen a la creación sus obras, actividad que trae aparejada la posibilidad de actualizar el propio potencial creador de estos sujetos de estudio, y así avanzar en el nacimiento de otras de sus potencialidades, pues se pudo observar en los sujetos de la presente investigación que cuando están en el proceso de creación musical, la necesidad misma de querer adecuar el significado a tal y cual forma, les requiere indagar muy profundamente en su imaginación en búsqueda de nuevos significados; esto es que, se rechazan por ejemplo ciertas formas de decir lo que quieren expresar, por el contrario se escogen otras, y ese proceso los lleva a encontrar ciertos modos de decir los mensajes, significados quizás mucho más novedosos y mucho más profundos, y es por ello que para May el proceso de dar *forma* no consiste simplemente en una mera; por el contrario, “es una ayuda para encontrar nuevos significados, un estímulo para condensarlos, simplificarlos y purificarlos y para descubrir en una dimensión más universal la esencia de lo que deseamos expresar” (May, 1975, p. 177).

Se observa en los procesos anteriormente la manifestación de una clase de una clase de voluntad, por un lado férrea, en la que el cuerpo pareciera moverse como un todo, pero

caracterizándose dicha vivencia por un relajamiento, por una cualidad imaginativa abierta, que consiste en una experiencia de la persona en su totalidad. Es aquí cuando se observa la integración de *voluntad* y *deseo* en el fenómeno de la *intencionalidad*.

Si tenemos presente la idea de May (1990b) y Yalom (1984) de que todo deseo siempre apunta a un significado o sentido, se entiende entonces que la forma de sentir los deseos está influenciada tanto por la forma de orientarse hacia estos (intencionalidad), como por aquello que se pretende obtener experiencialmente (sentido) al relacionarse con los deseos de una manera específica. Así, la intencionalidad y la experiencia de sentido están siempre implícitas en los deseos que todo ser humano experimenta y en la forma de direccionarlos (De Castro y García, 2011, p. 101). Dicho en otras palabras, de acuerdo a la forma específica como nos relacionamos con nuestros propios deseos, es decir la relación que establecemos con ellos y nuestra forma de sentirlos, ello está influenciado tanto por el *sentido* que pretendemos obtener experiencialmente al relacionarnos de esa forma específica con ellos, como por la forma de orientarnos *hacia* estos deseos (es decir por nuestra *intencionalidad*). Podemos decir entonces que la intencionalidad nos orienta hacia formas de *valorar* las situaciones y ante las posibilidades de *sentido*, es decir, simultáneamente esta intencionalidad se desarrolla a partir de y con base en el proceso de valoración y en el sentido experienciado que se vaya obteniendo, llevando a la persona a establecer (explícita o implícitamente) un centro de valores desde el que trata de obtener, alcanzar o preservar un sentido, que en algún grado dé la sensación de organización o coherencia a la experiencia.

En segunda instancia podemos decir que haber comprendido el proceso de creación musical a través del análisis de su *intencionalidad*, aporta nuevos conocimientos a la disciplina psicológica

en la medida en que entendida ésta (la intencionalidad) como una orientación psicológica en la vida cotidiana de las personas la cual implica intereses, decisiones y formas de vivenciar la realidad, cualquier ser humano puede entonces percibir experiencialmente sus valores, propósitos y significados a la hora de actuar o no actuar. Por ello decimos que tratando de aproximarse a su inconsciente y al sentido que dicha relación, la persona puede observar la *orientación* que da a sus decisiones para acceder a dicho sentido: cuando conocemos la posición que asumimos ante un deseo específico, ello nos hace posible comprender el *sentido* implícito en la intencionalidad que cobra toda experiencia humana.

La creación musical como experiencia humana otorga una *sensación de sentido* en los compositores entrevistados, emergiendo de aquellos valores que nacieron y se desarrollaron desde sus propias experiencias, necesidades e intenciones y que les han significado una ganancia no solo cognitiva sino también afectiva a estos; ellas fueron: lo significativo que es para ellos que las composiciones manifiesten su esencia, su ser y su identidad, para que la obra hable de su cultura y esta no desaparezca; que se puedan exteriorizar con la obra musical estados de ánimo o temáticas de la vida cotidiana o del futuro o con distintas; comunicar y transmitir a los demás el estado de bienestar y alegría vivenciado por el compositor durante su proceso de creación cuando cede la obra al público, pudiendo así poder servirles; o el estado de satisfacción que se siente cuando la música enriquece, nutre y alimenta espiritualmente. Conectarse así, con ese centro de valores, es decir, vivenciar aquellos aspectos que para ellos son mayormente valorados a través de los cuales han logrado alcanzar o preservar un sentido, es lo que convierte al proceso de creación de obras musicales en un vehículo a través del cual los compositores han logrado una sensación de organización o coherencia a su experiencia.

Un tercer y último aporte que hace la presente investigación a la disciplina psicológica, está referido a la comprensión del proceso de creación de una obra musical como experiencia generadora de salud mental, entendida ésta última en un sentido pendular “que implica integrar y aprender a discriminar experiencialmente cuándo es más apropiado para el desarrollo del propio potencial y del proyecto de vida adaptarse o ajustarse o bien individualizarse” (De Castro & García, 2011, p. 94). En este proceso, el ser humano desarrolla una dirección (intencionalidad) orientada básicamente hacia tres formas distintas: la expansión, la constricción y la centración; la primera (la expansión) se refiere a la tendencia hacia el crecimiento, el desarrollo del propio potencial mediante la afirmación de la individualización y la libertad; la constricción a una tendencia adaptativa mediante la cual la persona se ajusta al entorno o contexto para poder desempeñarse de mejor manera (en esta la persona desarrolla su potencial mediante una sana adaptación a las demandas socio-culturales); y la centración referida a una manera centrada y sana de integrar las dos anteriores de forma tal que el ser humano se permita adaptarse al contexto en que se encuentra sin renunciar a desarrollar su potencial creador, y viceversa, es decir, que se permita desarrollar su potencial de ser al tiempo que aprende a adaptarse de una manera funcional que le permita seguir desarrollándose psicológica y socialmente (p. 93-94).

Si se comprende que estas últimas, tanto la expansión como la constricción hacen parte de un proceso experiencial necesario para poder desarrollarnos sanamente, la *salud mental* implica dejar de lado la lucha y la rivalidad entre las tendencias de individuación y adaptación o entre las tendencias de expansión y constricción. Entendemos entonces por *salud mental* aquí, la forma en que un ser humano logra experiencialmente discriminar cuando es más apropiado para el desarrollo de sus potencialidades adaptarse, ajustarse o individualizarse, aprendiendo a fluctuar

entre adaptación e individualización, así como entre la aceptación de límites y el desarrollo de potencialidades.

Fue observado en los compositores sujetos de la presente investigación entrevistados, la orientación de su intencionalidad hacia los dos polos de su experiencia:

Por un lado, tienden a la expansión, es decir, hacia el crecimiento y el desarrollo de sus potencialidades, mediante la afirmación que hacen ya sea de su individualización cuando reafirman en sus composiciones aquellos valores que para cada uno es significativo, así como la afirmación de su libertad, al expresar todo aquello que quiere ser exteriorizado.

Pero por otro lado, tienden también a la constricción, tratando de adaptarse no solo al entorno, cuando hacen consciencia de los recursos físicos con los que cuentan, las condiciones de espacio en el contexto en que desarrollan su actividad, las necesidades cotidianas del día a día, etc., sino también cuando reconociendo tanto los límites de los conocimientos y la formación musical que poseen, como los límites que impone el mismo lenguaje musical (se cuenta por ejemplo únicamente con 7 notas y sus intervalos cromáticos, con el tiempo fuerte y el tiempo débil, con doce sonidos en cada octava, es decir las características concretas de la música que dentro de un ceñido marco de operación le impone unos límites).

Pero cuando De Castro y García afirman que la libertad no significa ausencia de límites: “La libertad no se opone al determinismo” (May, 1990, p. 147, citado por De Castro & García, 2011), dicha afirmación nos invita a reflexionar que a pesar de las características concretas (limitadas) de una oferta musical preestablecida, el compositor tiene aún la posibilidad de vivenciar un margen de “libertad” en la medida en que de acuerdo con los conocimientos y la formación musical que éste posea, podrá realizar una combinación ilimitada de sonoridades y así, dentro de

las características concretas y limitadas de los elementos musicales, podrá este experimentar un cierto grado de libertad, que rinde cuentas de su propia conciencia de lo que él *es* (conocimientos, formación, dominio musical) respecto a lo que lo determina (límites del lenguaje musical).

Como bien decían De Castro y García (2011), la libertad es la capacidad que tiene el individuo de saber que él es el determinado; esto es, que el ser humano puede tener conciencia de lo que *es*, respecto a lo que lo determina; así, haciendo reconocimiento de sus límites, será la manera como se relaciona con ellos lo que determinará su devenir.

En los procesos anteriormente descritos se observa claramente la dinámica pendular característica de lo que comprendimos en el presente estudio por *salud mental* (integrar y aprender a discriminar experiencialmente cuando es más apropiado para el desarrollo del propio potencial y del proyecto de vida, adaptarse o ajustarse o bien individualizarse). Los compositores entrevistados han logrado adaptarse al contexto en que se encuentran, ajustándose al entorno para poder desempeñarse de mejor manera, pero pudiendo lograr desarrollar de igual forma sus potencialidades mediante una sana adaptación a dichas demandas socio-culturales; esto es, sin renunciar a desarrollar todo su potencial creador. En otras palabras, se han permitido desarrollar su propio potencial, en la medida en que pudiendo hacer una incontable variedad de combinaciones sonoras que permitan una diversidad tanto rítmica como melódica en sus composiciones -como bien lo decía Stravinsky no la agotará jamás un ser humano (s.f., p. 86)-, al mismo tiempo han aprendido también a adaptarse a su contexto de una manera funcional, que les permita seguir desarrollándose tanto psicológica como socialmente, siendo este el terreno de la libertad y los límites implícitos en la creación de una obra musical.

Todo lo anteriormente planteado nos lleva a concluir que la experiencia de creación musical logra constituirse en una alternativa concreta de bienestar psicológico que redundo en salud mental para el compositor, en la medida en que estos sujetos han logrado diferenciar aquellos momentos en los que para el desarrollo de sus potencialidades les es más adecuado adaptarse, ya sea ajustándose o individualizándose. Habiendo entendido que tanto la expansión como la constricción hacen parte de un proceso experiencial necesario para poder desarrollarnos sanamente, se observa en la dinámica llevada a cabo en los sujetos de investigación entrevistados para la creación de sus obras musicales, que han conciliado lo que ha podido convertirse para ellos en una lucha entre ambas tendencias, de individuación y adaptación o de expansión y constricción.

En el objetivo de lograr una forma musical, no solo está implícita entonces la ordenación melódica o armónica de unas notas musicales; es decir, más allá de lograr una obra auditivamente estética, el proceso de creación musical lleva consigo implícita la vivencia de muchos fenómenos psicológicos, a través de los cuales tiene el compositor la posibilidad de vivenciar la más profunda de las experiencias humanas:

Un hombre, o mujer, se torna totalmente humano sólo por sus elecciones y su compromiso hacia ellas. La gente alcanza valía y dignidad por la multitud de decisiones que toma día a día. Tales decisiones requieren valentía. Es por ello que Paul Tillich se refiere al *valor* como ontológico esencial a nuestro ser” (May, 1975, p. 17).

Finalmente, se concluye el presente estudio con la siguiente pregunta de investigación, susceptible de ser explorada en próximas pesquisas:

1. Teniendo en cuenta el aspecto sociocultural como una dimensión conexas al fenómeno investigado (Intencionalidad en la creación de una obra musical), ¿De qué manera podría la cultura (Caribe/Colombiana/Latinoamericana) influenciar la intencionalidad en la creación de una obra musical de los compositores?



### **Factores éticos y bioéticos**

De acuerdo al Manual Deontológico y Bioético de la Psicología en Colombia (2009), los siguientes aspectos del Capítulo VII del mismo, en cuanto a Investigación Científica se refiere fueron tenidos en cuenta:

*Artículo 49:* Los profesionales de la psicología dedicados a la investigación son responsables de los temas de estudio, la metodología usada en la investigación y los materiales empleados en la misma, del análisis de sus conclusiones y resultados, así como de su divulgación y pautas para su correcta utilización.

*Artículo 50:* Los profesionales de la Psicología al planear o llevar a cabo investigaciones científicas, deberán basarse en principios éticos de respeto y dignidad, lo mismo que salvaguardar el bienestar y los derechos de los participantes.

*Artículo 51:* Es preciso evitar en lo posible el recurso de la información incompleta o encubierta. Este solo se usará cuando se cumplan estas tres condiciones:

- A. Que el problema por investigar sea importante
- B. Que solo pueda investigarse dicho tipo de información
- C. Que se garantice que al terminar la investigación se les va a brindar a los participantes la información correcta sobre las variables utilizadas y los objetivos de la investigación.

*Artículo 52:* En los casos de menores de edad y personas incapacitadas, el consentimiento respectivo deberá firmarlo el representante legal del participante.

*Artículo 55:* Los profesionales que adelanten investigaciones de carácter científico deberán abstenerse de aceptar presiones o condiciones que limiten la objetividad de su criterio u obedezcan a intereses que ocasionen distorsiones o que pretendan darle uso indebido a los hallazgos.

*Artículo 56:* Todo profesional de la psicología tiene derecho a la propiedad intelectual sobre los trabajos que elabore en forma individual o colectiva, de acuerdo con los derechos de autor establecidos en Colombia. Estos trabajos podrán ser divulgados o publicados con la debida autorización de los autores.

Desde la Resolución N° 008430 DE 1993, del 4 de Octubre de 1993, de la República de Colombia y el Ministerio de Salud, por la cual se establecen las normas científicas, técnicas y administrativas para la investigación en salud, el presente estudio promueve la beneficencia y evita la maleficencia teniendo en cuenta la seguridad de los sujetos de investigación a partir del inciso a) del artículo 11 el cual establece:

**ARTICULO 11.** Para efectos de este reglamento las investigaciones se clasifican en las siguientes categorías:

a) **Investigación sin riesgo:** Son estudios que emplean técnicas y métodos de investigación documental retrospectivos y aquellos en los que no se realiza ninguna intervención o modificación intencionada de las variables biológicas, fisiológicas, psicológicas o sociales de los individuos que participan en el estudio, entre los que se consideran: revisión de historias clínicas, entrevistas, cuestionarios y otros en los que no se le identifique ni se traten aspectos sensitivos de su conducta.

## Consentimiento Escrito Informado

### *CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPAR EN UNA INVESTIGACIÓN SOBRE LA INTENCIONALIDAD EN LA CREACIÓN DE UNA OBRA MUSICAL*

Nombre de la Investigadora: ERIKA MARÍA LARA POSADA

Título de la Investigación: INTENCIONALIDAD EN LA CREACIÓN DE UNA OBRA MUSICAL

Señor \_\_\_\_\_, por medio del presente, le estamos invitando a participar en una investigación perteneciente al Doctorado en Psicología de la Universidad del Norte de Barranquilla.

Primero, nosotros queremos que usted conozca que:

- La participación en este estudio es absolutamente voluntaria.
- Esto quiere decir que si usted lo desea puede negarse a participar o retirarse del estudio en cualquier momento sin tener que dar explicaciones.
- Los temas abordados serán analizados en la investigación, manteniéndose en absoluta reserva los datos personales de la persona entrevistada.
- Usted no hará un proceso de terapia y no recibirá beneficio económico alguno del estudio actual. Los estudios de investigación como este sólo producen conocimientos que pueden ser aplicados en el campo de la Psicología más adelante.

#### Procedimiento:

La investigación es un estudio cualitativo de caso, en el cual a usted le serán realizadas varias entrevistas donde esperamos que de la forma más auténtica y sincera posible nos cuente sobre una vivencia en particular respondiendo a las siguientes preguntas orientadoras:

1. ¿Cómo es la experiencia de la creación de una obra musical?
2. ¿Cómo es enfrentada la experiencia de creación de una obra musical?
3. ¿Qué sentido tiene para usted la experiencia de creación de una obra musical?

La información obtenida en las entrevistas será sometida a un proceso de análisis en el que lo importante es poder llegar a comprender el fenómeno de la creatividad musical.

Los resultados serán publicados (manteniendo total reserva sobre los datos personales) y entregados a la Universidad del Norte como requisito para optar por el grado de Doctora en Psicología y socializados a usted como participante del proceso.

---

**CONSENTIMIENTO INFORMADO**

Yo, \_\_\_\_\_, identificado con la Cédula de Ciudadanía No. \_\_\_\_\_, de \_\_\_\_\_, después de haber leído comprensivamente toda la información contenida en este documento en relación con el estudio sobre la Intencionalidad en la creación de una obra musical, y de haber recibido de la investigadora Erika María Lara Posada las explicaciones verbales sobre ella y satisfactorias respuestas a mis inquietudes, sobre las implicaciones de mi decisión, libre, consciente y voluntariamente, manifiesto mi aceptación para ser participante en la investigación denominada “Intencionalidad en la Creación de una Obra Musical”, realizada por la estudiante de Doctorado en Psicología de la Universidad del Norte: Erika María Lara Posada, dando de esta manera mi pleno consentimiento a la solicitud hecha por la estudiante de que sea mi caso tenido en cuenta en la realización de su Trabajo de Grado para optar por el título de Doctora en Psicología de la Universidad del Norte.

De igual forma entiendo que como investigadora, la estudiante Erika María Lara Posada estará bajo la tutoría del Docente del Doctorado en Psicología de la Universidad del Norte Alberto Mario De Castro Correa, Ph.D., por lo que mi experiencia personal podrá ser discutida con él (el Tutor del presente Trabajo de Grado) con el fin de que oriente y vigile el adecuado desarrollo del estudio.

También, comprendo que toda la información concerniente a mi experiencia personal es confidencial y no será divulgada ni entregada a ninguna otra institución o individuo sin mi consentimiento expreso, excepto cuando la orden provenga de una autoridad judicial competente.

Además, expresamente autorizo a la investigadora para utilizar la información recolectada, en otras futuras investigaciones.

En forma expresa manifiesto que he leído y comprendido íntegramente este documento y en consecuencia acepto su contenido y accedo a lo anteriormente comunicado y a las consecuencias que de él se deriven.

En constancia, firmo este documento de Consentimiento Informado, en presencia de la Investigadora Erika María Lara Posada, en la ciudad de Barranquilla, Atlántico el día 15 del mes de octubre del año 2012:

Nombre, firma y documento de identidad del entrevistado:

Nombre y Apellidos: \_\_\_\_\_

Cédula de Ciudadanía No. : \_\_\_\_\_ De: \_\_\_\_\_

Firma: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Nombre, firma y documento de identidad del Investigador:

Nombre y Apellidos: \_\_\_\_\_

Cédula de Ciudadanía No. : \_\_\_\_\_ De: \_\_\_\_\_

Firma: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Nombre, firma y documento de identidad del Tutor de la Investigación:

Nombre y Apellidos: \_\_\_\_\_

Cédula de Ciudadanía No. : \_\_\_\_\_ De: \_\_\_\_\_

Firma: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Para contactarse con la Investigadora y/o su Tutor de Investigación en caso de desear realizar alguna pregunta sobre la Investigación, favor comunicarse a los siguientes celulares o correos electrónicos:

ERIKA MARÍA LARA POSADA: Celular: (301) 374-6900. E-mail: eposada@uninorte.edu.co

ALBERTO MARIO DE CASTRO CORREA: Celular (300) 855-0905. E-mail: amdecast@uninorte.edu.co

### Referencias

- Adolphs, R., Dickerson, J., Etzel, J., Johnsen, E. & Tranel, D. (2006). Cardiovascular and respiratory responses during musical mood induction [Versión electrónica]. *International Journal of Psychophysiology* 61, 57 – 69.
- Agúndez, R. (2010). De la intencionalidad a la múltiple significación de la obra musical [Versión electrónica]. *Razón y Palabra*, 73.
- Aigen, K. (2008). An analysis of qualitative music therapy research. Reports 1987–2006: Doctoral studies [Versión electrónica]. *The Arts in Psychotherapy*, 35, 307–319.
- Aldridge, D., Gustroff, G. & Neugebauer, L. (1995). A pilot study of music therapy in the treatment of children with developmental delay [Versión electrónica]. *Complementary Therapies in Medicine*, 3, 197-205.
- Altenmüller, E., Lim, V., Parlitz, D. & Schürmann, K (2002). Hits to the left, flops to the right: different emotions during listening to music are reflected in cortical lateralisation patterns [Versión Electrónica]. *Neuropsychologia*, 40, 2242–2256.
- Baumgartner, T., Jäncke, L., Lutz, K. & Schmidt, C. (2006). The emotional power of music: How music enhances the feeling of affective pictures [Versión electrónica]. *Brain Research*, 1075, 151–164.
- Barrios, F., Corsi-Cabrera, M., Del Río-Portilla, Y., Díaz, J., Favila-Humara, R., Flores-Gutiérrez, E. & Guevara, M. (2007). Metabolic and electric brain patterns during pleasant

and unpleasant emotions induced by music masterpieces [Versión electrónica]. *International Journal of Psychophysiology*, 65, 69–84.

Bernatzky, G. & Panksepp, J. (2002). Emotional sounds and the brain: the neuro-affective foundations of musical appreciation [Versión electrónica]. *Behavioural Processes* 60, 133-155.

Berrios, R., & Lucca, N. (2003). *Investigación cualitativa en educación y ciencias sociales*. San Juan de Puerto Rico: Publicaciones Puertorriqueñas.

Best, D. (1981). Intentionality and Art [Versión electrónica]. *Philosophy*, 217, 349-363.

Bharucha. J., Curtis, M. & Paroo, K. (2006). Varieties of musical experience [Versión electrónica]. *Cognition*, 100, 131–172.

Blondin, J., Khalfa, S., Manon, R. & Peretz I. (2002). Event-related skin conductance responses to musical emotions in humans [Versión electrónica]. *Neuroscience Letters*, 328, 145–149.

Bonilla, E., Rodriguez, P. *Más allá del dilema de los métodos*. Bogotá: Norma. 1997.

Calapucha, E., Hertica, M. & Uzendoski, M. (2005). The Phenomenology of Perspectivism: Aesthetics, Sound, and Power in Women's Songs from Amazonian Ecuador [Abstract] [Versión electrónica]. *Current Anthropology*, 4, 656-663.

Cardona, E., De Castro, A., Gordillo, M. & Támara, S. (2006). *Comprender la experiencia de Ansiedad en un estudiante que pertenece a un grupo artístico de la Universidad del Norte de la ciudad de Barranquilla*. Tesis para optar al título de Psicólogo, División de

Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

Castilla, K., De Castro, A. & Quintero, M. (2005). *Estudio de caso acerca de la experiencia psicológica de ansiedad en una persona que siente amor en su relación de pareja*. Tesis para optar al título de Psicólogo, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

Concha, D., De Castro, A., Gomez, A., Ramirez, E. & Rivero, M. (2010) *Comprensión de la experiencia presente de ansiedad en sujetos que se encuentran en tratamiento para dejar de abusar de sustancias psicoactivas: Estudio de casos*. Tesis para optar al título de Psicólogo, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

Cuesta, C. & De Castro, A. (2008). *Comprensión de la experiencia de depresión en una adolescente de dieciséis años*. Tesis para optar al título de Psicólogo, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

Chapados, C. & Levitin, D. (2008). Cross-modal interactions in the experience of musical performances: Physiological correlates [Versión electrónica]. *Cognition*, 108, 639–651.

Danuser, B. & Gómez, P. (2004). Affective and physiological responses to environmental noises and music [Versión electrónica]. *International Journal of Psychophysiology*, 53, 91–103.

De Castro, A., Donado, C. & Kruizenga, S. (2005). *Comprensión de la experiencia de ansiedad de madres con un hijo(a) diagnosticado(a) con cáncer*. Tesis para optar al título de



Psicólogo, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

De Castro, A., Ferrer, L., Mendoza, C. & Motta, K. (2008). *Comprensión de la experiencia presente de ansiedad en una persona que en el pasado consumió sustancias psicoactivas: Estudio cualitativo de caso único*. Tesis para optar al título de Psicólogo, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

De Castro, A. & García, G. (2011). *Psicología Clínica: Fundamentos Existenciales*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.

De Castro, A., Guerrero, M. & Pernet, H. (2007). *Comprensión de la experiencia de ansiedad en personas que no viven del arte pero que confrontan dicha experiencia por medio de creaciones artísticas*. Tesis para optar al título de Psicólogo, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia

De Castro, A., Gutiérrez, Z., Hernández, F., López, E. & Sanjuán, N. (2007). *Estudio de caso acerca de la experiencia psicológica de ansiedad en una persona homosexual que siente amor en su relación de pareja*. Tesis para optar al título de Psicólogo, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

De Castro, A. & Moran, M. (2007). *Estado del arte sobre el método fenomenológico hermenéutico en el ámbito de la investigación psicológica*. Tesis para optar al título de

Magíster en Psicología, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

De Castro, A. & Muñoz, M. (2010). *Comprensión de la experiencia de ansiedad en oncológicas mastectomizadas*. Tesis para optar al título de Psicólogo, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

De Castro, A. & Pérez, A. (2005). *Comprensión de la relación afectiva entre un paciente esquizoafectivo y sus familiares a partir de un estudio cualitativo de casos con los familiares del paciente*. Tesis para optar al título de Magíster en Psicología, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

De Castro, A. & Polo, J. (2009). *Sentido y vivencia del Mito en la comunidad indígena Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Tesis para optar al título de Psicólogo, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

De Castro, A. & Polo, J. (2007). *Vivencia de bienestar de los profesionales acompañantes de un proceso de integración social en la ciudad de barranquilla*. Tesis para optar al título de Magíster en Psicología, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

De Castro, A. & Salamanca, M. (2006). *Comprensión de la experiencia de ansiedad a la luz de la perspectiva de la salud mental del psicoanálisis existencial*. Tesis para optar al título de

Magíster en Psicología, División de Humanidades y Ciencias Sociales, Fundación Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

Delacroix, H. (1951). *Psicología del Arte*. Buenos Aires: El Ateneo.

Freeman, W. (1997). Three Centuries of Category Errors in Studies of the Neural Basis of Consciousness and Intentionality [Versión electrónica]. *Neural Networks*, 7, 1175–1183.

Fregtman, C. (1990). *Música Transpersonal*. Barcelona: Kairos.

Giorgi, A. & Giorgi, B. (2003). The descriptive phenomenological psychological method. In Camic, P., Rhodes, J.E. and Yardley, L., (Ed.). *Qualitative research in psychology*. Washington, D.C.: American Psychological Association.

Giorgi, A. (1985). *Sketch of a psychological phenomenological method*. In Giorgi, A. (Ed.). Phenomenology and psychological research. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Gosselin, N., Mailhot, J., Paquette, S., Peretz, I. & Roy, M. (2008). Modulation of the startle reflex by pleasant and unpleasant music [Versión electrónica]. *International Journal of Psychophysiology*, 71, 37–42.

Heinmiller, B. & Trainor, L. (1997). The development of evaluative responses to music: infants prefer to listen to consonance over dissonance [Versión electronic]. *Infant behavior is development*, 1, 76-88.

Hickey, M. & Webster, P. (2001). Creative Thinking in Music [Versión electrónica]. *Music Educators Journal*, No. 1, 19-23.

- Iglesias, T. & Lara, E. (2002). Consideraciones teóricas acerca del estudio de la conciencia del hombre. *Psicología desde el Caribe*, 9, 20-49.
- Jackendoff, R. & Lerdahl, F. (2006). The capacity for music: What is it, and what's special about it [Versión electrónica]. *Cognition*, 100, 33-72.
- Kagan, J. & Zentner, M. (1998). Infants' perception of consonance and dissonance in music [Versión electrónica]. *Infant behavior & development*, 3, 483-492.
- Koelsch S. & Siebel, W. (2005). Towards a neural basis of music perception [Versión electrónica]. *Trends in Cognitive Sciences*, 12.
- Levitin, D.J. & Menon V. (2005). The rewards of music listening: Response and physiological connectivity of the mesolimbic system [Versión electrónica]. *NeuroImage*, 28, 175-184.
- López, H. (2003). *Investigación cualitativa y participativa*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Martínez, M. (2009). *Comportamiento Humano: Nuevos Métodos de Investigación*. México: Trillas.
- May, Rollo (1975). *La valentía de crear*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Amor y voluntad, Las fuerzas que dan sentido a nuestra vida*. México: Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2000) *La psicología y el dilema del hombre*. México: Editorial: Gedisa.
- Nelson, B. & Rawlings, D. (2007). Its Own Reward: A Phenomenological Study of Artistic Creativity [Versión electrónica]. *Journal of Phenomenological Psychology*, 2, 217-255.

Ortiz-Oses, A. (1986). *La nueva filosofía hermenéutica*. Barcelona: Anthropos.

Peretz, I. (2006). The nature of music from a biological perspective [Versión electrónica]. *Cognition*, 100, 1–32.

Pike, A. (1966). The phenomenological approach to musical perception [Versión electrónica]. *Philosophy and Phenomenological Research*, 2, 247-254.

Pike, A. (1967). The phenomenological analysis and description of musical experience [Versión electrónica]. *Journal of Research in Music Education*, 4, 316-319.

Pike, A. (1972). A phenomenological analysis of emotional experience in music [Versión electrónica]. *Journal of Research in Music Education*, 2, 262-267.

Pike, A. (1974). Foundational aspects of musical perception: a phenomenological analysis [Versión electrónica]. *Philosophy and Phenomenological Research*, 3, 429-434.

Reed, S. (2009). Sentimental journey: The role of music in the meaning-making processes of older performing musicians [Abstract]. *Dissertation Abstracts International Section A: Humanities and Social Sciences*, Vol 69(8-A), 2988.

República de Colombia - Ministerio de la Protección Social – Fundación FES SOCIAL (2003). *Estudio Nacional de Salud Mental*. Colombia.

Roald, T. (2008). Toward a Phenomenological Psychology of Art Appreciation. *Journal of Phenomenological Psychology*, 2, 189-212.

- Robinson, M. (2008). *The creative process and its impact on awareness: a phenomenological investigation*. Tesis de Doctorado para la obtención del título de Doctor of Psychology in Clinical Psychology, California Institute of Integral Studies. San Francisco, USA.
- Rodríguez, G (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Aljibe.
- Runco, M. (2007). Chance and Intentionality in Creative Performance [Versión electrónica]. *Creativity Research Journal*, 4, 395-398.
- Sandoval, A. (1997). *Investigación Cualitativa*. ICFES: Bogotá.
- Savile, A. (1969). The place of intention in the concept of art [Versión electrónica]. *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series, Vol. 69*, 101-124.
- Stravinsky, I. (s.f.) *Poética Musical*.
- Streb, J. (1984). Thoughts on Phenomenology, Education, and Art [Versión electrónica]. *Studies in Art Education*, 3, 159-166.
- Vladimirovna, J. (2009). *Existential piano teacher: the application of Jean-Paul Sartre's philosophy to piano instruction in a higher educational setting*. Tesis para optar al título de Doctor of Musical Arts, University of Miami, Miami, USA.
- Yalom, Irvin D. (1984). *Psicoterapia Existencial*. Barcelona: Editorial: Herder.
- \_\_\_\_\_ (2002). *El don de la terapia*. Buenos Aires: Emecé.

## Anexos

### ANEXO No. 1. ENTREVISTAS A COMPOSITORES DEL CARIBE COLOMBIANO

#### ENTREVISTA A SUJETO DE INVESTIGACIÓN No. 1 - SEPTIEMBRE 20 DE 2012

*Con la primera pregunta Maestro con la que yo quisiera empezar es una pregunta digamos básica a partir de la cual a mi me interesaría mucho conocer un poco acerca de la experiencia suya al momento de componer, al momento de crear una obra musical, y es básicamente ¿Cómo es la experiencia de la creación de una obra musical en su caso?*

Bueno, yo creo que la experiencia de la creación en sí, uno la descubre o por lo menos en el caso mío la descubrí a través del camino, es decir no fue un hecho que dije: “Voy a tener ahora una experiencia creativa, voy a realizar esto”, sino que simplemente, en algún momento por allá entre los 6 y los 8 años me encontré que estaba haciendo una canción y eso era una experiencia creativa en el sentido en que era algo que no existía antes, es decir, algo que no tenía referencia, simplemente era una idea que se me ocurrió, un texto loco o no loco de niño, creo que se llamó la bomba de tiempo o algo así, un poco impresionado con algo que había escuchado en la radio o que había oído en las noticias, y de allí salió esa canción y a esa canción siguieron otras experiencias creativas, como digo, simplemente fue un acto de la vida, o sea fue como comer, como jugar, como vivir, como respirar, fue un acto más que ocurrió, de pronto fue mucho más tarde en que ya tuve conciencia de que eso que estaba haciendo allí era un acto creativo.

Por otra parte la experiencia de la creación en general es como un estado muy especial, es como un estado de mucha alegría mucho entusiasmo, es como una exaltación del espíritu y cuando yo recuerdo las composiciones, digamos que son más representativas en mi carrera o que han tenido un eco y una acogida amplia dentro del público, son esas composiciones que yo he hecho de una forma exaltada, en donde he estado con un gran entusiasmo con una gran alegría, con un estado especial del espíritu y eso digamos facilitaba la llegada de las ideas; yo no sé si la exaltación era por la llegada de las ideas, o la llegada de las ideas era por la exaltación, pero posteriormente se y he aprendido que es muy parecido ese estado del espíritu a lo que siente un deportista por ejemplo un corredor de los 100 metros antes de arrancar, cuando está justamente allí en la línea de arranque, hay una especie de exaltación, y si no la tienen es importante que la creen, que propicien, para justamente lograr digamos esa fuerza y esa creación de estamina, que los propulsa y los lleva cada vez a hacer esos 100 metros en menos tiempo, más rápido, con menos esfuerzo, probablemente no sé, pero total que es ese mismo estado de espíritu que yo creo que es el que se manifiesta en la creación y eso lo he sentido yo, lo siento cada vez, y cuando yo inicio un proceso de creación, lo que intento siempre, digamos establecer en mi espíritu, es ese estado especial ese estado de entusiasmo, de alegría, ese estado de clarividencia en relación a la creación para que las ideas lleguen o para lograr hacer las cosas.

Posteriormente uno dice bueno esas ideas funcionan o no funcionan, o me gustan o no me gustan, las desecha uno, otras las toma, pero de todas maneras en ese momento hay que estar es como, aislarse un poco de todo lo que está pasando alrededor y realizar ese trabajo con esas características.

*¿Y cuando dice “unas ideas se quedan y otras se desechan”, eso es un trabajo digamos a nivel de cómo pulir lo que va a ser finalmente la obra definitiva; o sea en ese sentido, digamos, de pronto yo estoy equivocada usted me corregirá, se minimiza o se tiene que mitigar un poco el tema de la exaltación, para ya dedicarse más a lo que es puntualmente pulir la obra para que estéticamente quede mejor elaborada?*

Yo creo que en todo trabajo digamos hay una parte que es absolutamente intuitiva, una parte que si se quiere no tiene ninguna explicación y hay otra parte que es de oficio, hay otra parte que es el artesano trabajando o el científico o digamos la técnica, es decir saber tu como agencias, como construyes el edificio sonoro, o sea como

haces comprensible tu idea porque de todas maneras así la idea sea maravillosa y la creatividad sea espectacular, tu siempre tienes que contar con el otro, es decir con el receptor de tu creatividad, y ese receptor muchas veces por ejemplo, muchas veces no, casi siempre, está a un nivel de conocimiento y a un nivel de sensibilidad que no llega a los niveles de los artistas verdaderos, porque ese no es el oficio de ellos, o sea ellos son ingenieros, arquitectos, ellos son psicólogos, son médicos, son carpinteros, son otra cosa, y en eso digamos dirigen sus talentos y sus cosas, pero digamos esa sensibilidad de construcción musical, a pesar de que hay tanta gente que habla de música con autoridad, creyendo que saben, sus conocimientos son básicos, sus conocimientos son los que les dan la emisoras, la televisión con la música que pasen, eso es otra cosa para analizar mucho más despacio, pero el hecho es que tu creatividad, tu creación, tienes que adaptarla, tienes que hacerla audible, tienes que hacerla inteligible al público y ese público necesita que tu obra tenga una estructura una forma musical y esa forma es la que tu posteriormente a esa exaltación espiritual tienes que comenzar a ordenar: Bueno esta idea sirve de introducción, esto sirve de tema principal, aquí, si estoy hablando de música erudita, este es otro tema que sirve para desarrollar, esto es un contra-tema que se opone o se contrapone al tema principal, yo voy a desarrollar estos temas de esta manera, en tantos minutos o en tantos compases, acá voy a hacer una variación o interludio, repito el tema de nuevo, es decir de una forma ab-ac-a, por ejemplo, o ab-ab-c, por ejemplo, hay distintas formas de hacer, de construir tu edificio, pero esa forma tiene que ser bien clara para el oyente y esa es la parte que corresponde digamos a una parte ya de oficio, o sea: una parte de exaltación y otra parte de oficio, sin embargo a esa parte de oficio también tienes que estar atento, porque en la parte de oficio puede saltar una frase maravillosa, que inclusive valga más o sea mejor que la de la exaltación, que en la fase de oficio salte una frase o una idea que brille mas o que sea mejor que la de la exaltación.

*¿O sea que usualmente no ocurre que en la fase de oficio de alguna manera se disminuya la calidad de lo que en principio fue lo intuitivo y lo de la exaltación; porque no les ocurrirá pienso yo de pronto, quizás no a usted, de pronto a otros compositores, que ya como la otra parte es un poco mas mecánica, o sea como más artesanal, esto de poder finalmente dejar lo que va a quedar, lo que en principio fue una cosa muy genial y muy brillante, cuando se está en esta fase de oficio, no luce de la manera como inicialmente digamos relució; eso normalmente no ocurre?*

Normalmente si el compositor es un compositor serio, preparado, académicamente bien estructurado, lo que hace es al contrario hacer lucir; por que digamos que en la fase de exaltación generalmente se encuentra la joya, o sea se encuentra la piedra preciosa, se encuentra el diamante si se quiere, ese diamante en algunas ocasiones tu utilizabas la palabra pulir, puede ser, esa palabra está bien, pero digamos una vez que tu encuentras el diamante, y el diamante está completamente pulido y es una piedra preciosa, es exquisita, entonces el oficio lo que hace es crear el anillo en donde va engastada la piedra y en donde va a lucir la piedra, tu sabes que eso es como una silla, que se levanta sobre el anillo, y a penas la agarras un poquito y la piedra tiene la posibilidad de atrapar la luz y de brillar de la mejor manera, eso es lo que hace el oficio, es decir de poner más en evidencia algunos aspectos, los aspectos que tu quieres mostrar. Si ocurre lo contrario, es porque tu técnica o tu oficio no está correcto, o sea no has llegado a lograr una maestría en tu trabajo, simplemente estás en proceso, como conociéndolo.

*¿O sea, no se tienen todas las herramientas para poderlo hacer lucir más?*

... para poderlo hacer, es decir, y por eso es que pienso que solamente una técnica muy pulida, muy determinada, muy grande, hace que alguien pueda lograr hacer obras maestras, porque ya la técnica y el oficio no es una traba en el proceso de creación, sino al contrario, es algo que hace que fluya todo el resto, o sea tu oficio está allí y tu oficio simplemente se encarga de que todo fluya, de que todo salga, de que todo se vea mejor.

*Como una segunda pregunta y retomando el tema que venimos trabajando en esto del momento de la creación, de esos segundos en donde de alguna manera usted decía es una experiencia muy intuitiva, en el caso suyo, digamos que la primera pregunta respondía un poco a describir cómo era de alguna manera esa experiencia que ha sido lo que usted ampliamente ha comentado. La segunda pregunta apunta más a mirar un poco cómo es*



***enfrentada, es decir, ¿en los momentos en lo que usted se encuentra de alguna manera creando, cuando digo enfrentar es de alguna manera que tipo de herramientas usted como persona utiliza, o cómo piensa usted que en esos momentos confronta esa situación?***

Bueno la manera es, que hay que hacer foco o concentrarse exactamente en lo que tú vas a hacer, es decir, si yo voy a hacer una canción popular que debe ser coreada por un estadio, entonces yo debo saber o sea concentrarme en que es lo que voy a hacer y en saber que eso tiene un lenguaje que ya está predeterminado, yo sé por ejemplo que allí no voy a hacer música dodecafónica ni serial ni música electroacústica, ni música intelectual, porque pues la gente en un estadio no va a querer oír ninguna música intelectual, solamente van a querer hacer y corear algo muy sencillo, algo muy dinámico que los mueva a animar su equipo, o a animar el acto que estén haciendo en ese estadio determinado.

***¿O sea que previamente ya la composición tiene un objetivo, ya está enrutada hacia algo, de alguna forma?***

Decir “Voy a componer” y sentirse uno a improvisar puede tener su interés y de hecho uno lo hace a veces sin tener ninguna idea específica en la cabeza, pero normalmente, uno sabe para dónde va y que es lo que quiere, es decir, porque le han encargado una obra, o porque le han pedido que haga una canción, o porque quiere hacer e inclusive el formato instrumental ya uno sabe: “Voy a escribir un cuarteto de cuerdas”, entonces ya uno sabe que tiene que tratar con cuatro líneas melódicas y que con eso va a comenzar a trabajar. “Voy a hacer una canción”, ya sabe que tiene una línea melódica que es la principal, que va a ser interpretada por el cantante, y luego unas armonías, un ritmo, entonces uno tiene que saber muchas veces dentro de lo popular, “Voy a hacer una canción vallenata” entonces ya está más específico, “Dentro de lo vallenato lo que voy a hacer es un son” o “Voy a hacer un paseo”, entonces ya cada vez se hace más foco, más foco, más foco, y uno no puede perder de vista a quien va dirigido ese material; si ese material va dirigido no a eruditos que oyen polifonía y que oyen orquestas sinfónicas, cuartetos de cuerdas complejos de lenguajes contemporáneos muy elaborados, sino simplemente gente que va a escuchar esa música con unos amigos, parrandeando, tomándose unas cervezas o simplemente pasando un buen rato, entonces desde ese punto de vista ya la lupa se va afinando directamente hacia lo que se quiere.

***¿Esa manera de enfrentar la experiencia de la creatividad que de alguna manera en principio se ha enrutado el compositor ya hacia qué tipo de música es la que va a componer, eso experiencialmente hablando cómo se manifiesta en usted? O sea, de pronto usted pudiera de alguna manera describir, de pronto corporalmente, o de pronto psicológicamente cómo son esos segundos, o sea esos momentos de creatividad confrontados a nivel ya más desde su persona, digamos no pensando de pronto en la idea, como usted decía, hacia donde va dirigido, eso tiene que tener en cuenta al público a quien va, y de alguna manera el tipo de música que se va a componer; ya digamos más desde la experiencia suya íntima, personal, individual, ¿cómo confronta usted esa experiencia de creatividad, o cómo se siente usted digamos en esos momentos en los que está ocurriendo la creatividad?***

Bueno, sin duda también tengo que llegar al proceso de exaltación; o sea es imposible que yo pensando en las cuentas que tengo que pagar, y en las deudas que tengo, vaya poder escribir una canción, va a ser más difícil. No tengo que entrar en un estado especial; en estos momentos digamos el oficio me permite trabajar y componer en un avión, en un tren, en un taxi en un automóvil, por donde sea, caminando, sin embargo la mejor manera es estando en un estudio agradable, amable con instrumentos, por ejemplo yo utilizo el piano, o utilizo la guitarra o simplemente utilizo el computador, y depende de lo que vaya a hacer, e inclusive es curioso pero cuando compongo con la guitarra de algún modo la creatividad tiene un color distinto a cuando compongo con el piano, o puede tener un color distinto, que cuando compongo con la computadora simplemente.

***¿En que consiste ese color diferente, o sea la diferencia?***

La diferencia yo creo que es dada por el tipo de recuerdo o el tipo de sensibilidad que toca la tímbrica de cada instrumento en mi espíritu, entonces yo creo me conecta de alguna manera con unos recuerdos, con unas experiencias sin que yo lo sepa, o sea, no es que yo diga “en este momento me estoy acordando cuando mi papá me enseñaba la guitarra o cuando vivía en Montería en el barrio Sucre, o cuando comencé mis primeras lecciones de piano”, no, no se trata de eso, sino es una conexión que es absolutamente intuitiva que no se manifiesta en una forma clara pero que allí está, es decir yo sé que el color puede ser distinto en algunas ocasiones, que cuando la música con la guitarra también la técnica del instrumento, los acordes que se utilizan, la manera como se toca, la experiencia que uno tiene con el instrumento, lo lleva hacia a un lado o hacia otro, entonces cómo es eso en mi espíritu, es de exaltación sin duda, es de entusiasmo y si no llego a eso, la idea la desecho, o sea, si yo no me entusiasmo con la idea, no me permito dejarla, hay algunas ideas que por ejemplo que yo oigo en la radio, de algunas canciones o de algunas composiciones, que yo nunca me las hubiera permitido, y pueden ser muy populares, pueden ser inclusive éxitos internacionales, pero eso no tiene nada que ver con un juicio de valores, tiene que ver más con qué es lo que yo considero que es esencial en mi vida, que es esencial en mi espíritu y que es lo que no es esencial, o sea, puede ser que de pronto yo llegue a una idea mucho más simple o más sencilla que eso que yo veo como ridículo de pronto, o ridículo no, que yo veo como: “Mejor dicho yo no hubiera hecho eso jamás”, pero realmente ese elemento es lo que me permite... yo creo que es honestidad, que me permite estar bien conmigo mismo y decir “esta canción es mía” y no agachar la mirada cuando digan que esa canción es mía, sino simplemente: “esa canción es mía, la hice y es una canción popular” ya, o sea que el texto tiene un nivel poético x o y, eso es otra cosa, que la melodía tiene un nivel de desarrollo x o y eso es otra cosa, pero para mí es una canción que me pertenece, que habla de mí, que habla de mi experiencia y que habla de mi vida.

***¿O sea que cuando usted no se siente completamente digamos... de alguna manera pleno con el resultado, no la saca, no la muestra?***

No la suelto, si, inclusive ese trabajo es también la política de producción a nivel de la grabación, a nivel de los músicos, a nivel de lo que uno hace; eso no quiere decir que no hayan salido obras que uno dice: “ah caramba yo hubiera yo podido hacer esto o aquello” pero ya eso obedece a -que también ocurre- a que a uno le pidan una obra para el día siguiente y uno la hace... tiene que hacerla rápidamente y esa obra no quiere decir que salga mal por que se hace rápidamente, simplemente es distinta; de pronto si uno tiene más tiempo de elaborarla, sale otra cosa, no mejor ni peor, sale otra cosa.

***¿Y en la escogencia de los instrumentos de la que usted hablaba, de que la tonalidad o digamos hay una diferencia entre cuando empieza a componer con guitarra o con piano, conscientemente usted hace una elección del instrumento con el que va a empezar componer, o cómo ocurre el momento ese en donde va a iniciar la composición, o digamos los momentos creativos, con respecto al primer contacto que se tiene con esos instrumentos?***

Pues, uno puede coger el instrumento, pero también el momento.... es una cuestión también de carácter intuitivo, es decir, puede ser que tu te pongas en el piano y no salga, y entonces coges la guitarra y sale, o al revés, comienzas en la guitarra y no está saliendo, y te pongas en el piano y salga; o simplemente abandonas los dos y te vas a dar un paseo y surge la melodía. O sea que... - ***es impredecible realmente***- Exacto. Pero hoy día ya sabemos que toda la cuestión de la creatividad también son procesos del cerebro que pueden aprenderse y que pueden desarrollarse a través de ejercicios, a través de un oficio constante; ya Goethe lo decía en alguna ocasión, que la inspiración es 99% esfuerzo y 1% realmente inspiración. O sea que... otros decían: “Cuando me llegue la inspiración yo quiero que me encuentre trabajando” es decir, por eso es que están trabajando todo el día, por que es en el trabajo; si tu no estás trabajando no te llega, no pasa nada, es decir, es como una migo que yo tenía que había hecho un muy buen, libro muy joven, y entonces le preguntaba: “Bueno y porque no has escrito un segundo libro” y él decía: “No es que estoy esperando la inspiración” y ya habían pasado 20 años; dije: “Ah pues quédate allí y no te va a llegar la inspiración

jamás”. O sea yo creo que él tenía era simplemente que ponerse a escribir y a partir de la escritura y a partir del ejercicio mismo es que... - *en la actividad, o sea en la acción*- en la acción y en las cosas.

*¿O sea que en esto digamos de la discusión yo creo que todavía no acabada en el caso de la creatividad, se nace con ella o se hace, cual es su opinión al respecto?*

Yo creo que si hay una propensión biológica o genética de algunos hacia algunas cosas, por ejemplo yo creo que Einstein tenía una propensión hacia la matemática y lógicamente se puso a hacer eso y logró cosas extraordinarias; Pelé, Messi, Falcao, yo creo que nacieron con condiciones especiales, sin embargo puede ser que si ellos con esas condiciones especiales no hubiesen comenzado a trabajar nunca hubieran llegado a lo que llegaron. O sea es la condición especial, la disciplina y otros cientos de elemento más que hacen que tú culmines y logres una carrera en forma exitosa. Es una complejidad de cosas en la vida, por que hay muchos con talento que nunca pudieron hacer nada; muchas personas geniales, entre comillas, que nunca lograron nada; y hay mucha gente que simplemente hicieron un esfuerzo, tenían una idea e hicieron ese esfuerzo, que por lo menos lograron algo. Es decir probablemente es mucho más importante una disciplina de trabajo que un talento. Con eso no quiero decir que estoy desechando a la gente que tenga talento o que estoy diciendo que los que triunfan son los que trabajan no más; no, no, yo creo que hay gente por ejemplo también, que tiene tanto talento, que a pesar de su indisciplina y de todo, de todas maneras sacan la cabeza; pero pienso que si hubiesen sido ordenados y hubieran trabajado de pronto hubieran llegado muchísimo más lejos.

*¿A partir de todo lo que usted a planteado hasta ahora, para usted que sentido tiene componer; o sea cual es el significado ya en su vida personal, lo que significa como tal la composición?*

Yo quiero agregar a todo lo anterior, que toda la cuestión de la creatividad y del cerebro y del trabajo intelectual, es como un músculo; así como tú para estar fuerte, tener tus bíceps, tus tríceps, toda tu musculatura física, tu cuerpo bien fuerte, bien, necesitas hacer ejercicios, levantar las pesas, hacer aeróbicos, hacer deporte, hacer todo lo que contribuya a mantenerte fuerte, igualmente es con lo intelectual, o sea, si tu no ejerces, no trabajas, no inventas, simplemente no vas a avanzar; yo creo que era Stravinsky quien decía que si él no trabajaba un día era como perder una semana, y si no trabajaba una semana perdía un mes, o sea que eso es un horror. Y hay otro intelectual que decía: “Si yo no trabajo un día, si yo no compongo o no trabajo un día, intelectualmente, la siguiente vez que haga algo, que toque el piano por ejemplo, yo me doy cuenta; si no trabajo dos días, mi mujer se da cuenta, si no trabajo tres días, el público se da cuenta”; y es así; o sea tu tienes que estar es encima por que es un músculo, es decir cómo las órdenes que manda el cerebro a los dedos para que toquen el instrumento; eso por una parte. Ahora, por otra parte, ya hoy se sabe que el cerebro tiene que aumentar su capacidad de conducción eléctrica por la famosa sinapsis engordando si se quiere, o aumentando los niveles de mielina que son los que hacen que eso sea mucho más eficaz. O sea, cuando hicieron la autopsia del cerebro de Einstein, de lo que se dieron cuenta no era que tenía una red neuronal distinta a cualquier otra persona, era igual a la de cualquier otra persona, pero si se dieron cuenta que toda la mielina, o sea lo que recubre toda la red neuronal era mucho más gruesa, era mucho más cuajada que la de los demás. Eso quiere decir, que sus pensamientos iban más rápido que su energía eléctrica, el cerebro no se perdía; tú ves que por ejemplo que una gente arranca diciendo algo y termina diciendo otra, y se pierden en el camino, etc., y eso es un poco que son dispersos y no tienen la capacidad de las conducciones a través de la mielina con mucha precisión. Entonces eso es muy importante, que tú logres tener una rutina de trabajo, para lograr llegar a un objetivo; si uno es cantante, tiene que estar cantando todos los días, tomar todos los días una hora o dos horas; si uno toca la guitarra o el violonchelo, tiene que tocar todos los días o un determinado tiempo, para estar en dedos, por que es todo, el cerebro, son las manos, es todo. Entonces eso es contestando a la pregunta, agregando lo que quería decir de lo anterior.

*¿Que significa para usted componer, o sea, en este momento que considera usted que para usted está jugando un papel importante la composición en su vida, o sea que sentido para usted?*

Toda la vida ha tenido el sentido, y aquí vuelvo otra vez a la primera pregunta en donde yo afirmaba que tu tienes que afinar tu maravillosa creatividad o tu escuálida creatividad, la tienes que afinar al público, a la gente; o sea para mí, tener una gran creatividad, y que esa creatividad no vaya a ningún lado, sino que queda en el aire y que se pierda, puede ser muy interesante, pero yo personalmente no estoy interesado. **–O sea el complemento sería la creatividad con, bueno la disciplina, ya usted lo dijo antes–** No, el complemento no, el objetivo de la creatividad es el servicio a los demás, es el público, es la gente, es servir, es dar, es dar alegría, dar emociones, dar felicidad, dar bienestar a los demás, para mí ese es el objetivo **–Lo que para usted tiene sentido en lo de la composición–**. Bueno, el primero que tiene que sentirse bien soy yo, por que yo soy el primero que recibe el beneficio de la composición; o sea cuando yo me exalto en mi creatividad, en mi casa, o en el bosque o en el paseo, o cuando estoy caminando o lo que sea, ese beneficio es mio personal, pero esta dirigido precisamente eso que yo siento es lo que yo quiero que los demás sientan, yo lo quiero compartir; entonces por eso es que yo entonces voy y busco y hago la grabación, o lo comunico con otros músicos, músicos que también son sensibles, también ya son receptores de esa creatividad de esa alegría y de ese bienestar y también se ponen en ese estado que es un estado espiritual extraordinario y de gran belleza, es una maravilla; todos los creadores que han sentido esto saben a que me refiero; y eso es lo que uno quiere compartir con los demás; y después entonces uno hace una grabación o escribe un libro o una novela, y hacen millones de libros o hacen millones de discos, o hacen serigrafía para distribuir esas imágenes de esa obra que uno hizo, a millones de gentes por que uno quiere compartir digamos ese conocimiento y esa experiencia, esa información, esos aspectos que uno sintió. La gente lo recibirá de una manera u otra, simplemente algunos verán simplemente sonidos o formas, o colores en caso de las pinturas o una historia, pero otros verán una enseñanza de vida y eso es lo que me parece que es interesante, por que eso es lo que nos hace pertenecer a toda la aventura del ser humano; o sea yo soy importante en la medida en que contribuya mínimamente en lo que pueda a todo el proceso de desarrollo de los seres humanos, del bienestar, de la alegría de la paz, de encontrarse así mismo, del amor, de amar el uno al otro, de amarnos entre nosotros, de la belleza, de la verdad, del bienestar, todo eso. **–La música permite...** - Las artes en general; la música especialmente digamos por que es una cosa que te envuelve y que es algo que está en el aire y que te penetra por todos los lados, pero las artes en general tienen esa facultad y esa especial condición de moverte y de exaltarte y de ser feliz.

***O sea que de alguna manera usted le otorga un valor importante a la música como elemento de comunicación, poder lograr usted comunicarle al otro de alguna manera un estado de bienestar que usted siente y que como usted lo siente considera que es posible a través de la composición que la otra persona lo sienta; no se si sea todos los casos, pero no es tan cierto entonces el imaginario de pronto que se tiene del músico compositor que siempre está como solo, aislado, allá en su mundo de alguna manera imaginativo, realmente no. O sea, en el fondo, de lo que usted acaba de comentar es que el contacto con el otro, la comunicación con el otro, el propender por un bienestar del otro a través de la música como dice usted, o a través de las artes en general, en el caso suyo de la música, definitivamente es un elemento movilizador; o sea, realmente a usted lo mueve también el hecho, como usted decía, principalmente usted se siente bien, pero de alguna manera hay algo que lo empuja en el sentido de querer el bienestar digamos de las personas que finalmente vienen siendo las escuchas de su obra, o sea, el hecho de que realmente se movilice usted a componer, porque de alguna manera usted le otorga en el caso suyo un valor muy importante a que el otro, o la comunidad, o las personas que lo escuchan también se sientan bien, eso de alguna manera es uno de los factores que de alguna manera en usted juega como una injerencia importante, el bienestar del otro.***

Absolutamente, y eso yo creo que está, en todos los seres humanos existe; el ser humano -el hombre y la mujer- esencialmente es un ser social; o sea nosotros cuando nacemos inmediatamente tenemos esa condición de no ser únicos y de vivir como aislados, no, todos somos seres sociales y pretendemos de niños, si vamos a hacer un solito, no hacemos el solito solos por allá en algún lado, si no que queremos que la mamá nos vea haciendo el solito, que nos paramos ya: “ay mamita mírame que estoy aquí haciendo este solito paradito” entonces la mamá aplaude o se ríe, y esa sonrisa y ese aplauso es la alegría de uno, aunque sea un aspecto narcisista, que sea un aspecto egoísta, o lo que

sea pero de todas maneras es un aspecto humano, válido, valioso, importante y si nos hace que se busque digamos la complacencia de los demás, es extraordinario. Yo considero, que fundamentalmente lo que mueve a los artistas es el amor. -¿En que sentido?- En el sentido en que tu no puedes hacer una obra de arte a partir de... o si tu no amas eso, si no amas los colores, no amas la pintura, no amas la forma, las estructuras, si no amas el sonido, si no amas el timbre de los instrumentos, el color ya comenzando por ahí; pero también, si no te amas a ti mismo y no amas a los demás, y quieres producir esa alegría y producirte... eso es amor; entonces el amor fundamentalmente, ese es un elemento. Hay otros elementos todavía más que existen dentro de eso que entran en diferentes porcentajes y ya eso sería ya cuestión de la psicología de averiguar en cada quien que porcentaje de que cosa entra en la creatividad de ese individuo o de ese creador, que es por ejemplo, el reconocimiento de los demás, o sea la fama que tu puedas obtener, hay algunos que quieren fama, muy bien; pero si la fama te hace hacer obras bellas y compartirlas con los demás, que maravilla. La obtención de placer en el reconocimiento o de placeres sensuales por ejemplo de los demás, o de encontrar el amor de una mujer o de un hombre, eso también es válido, o sea todos esos elementos; por eso es que somos humanos; entonces todo eso te mueve a la creatividad y te mueve en un porcentaje más o menos grande, más o menos importante, y todo eso es absolutamente válido, pero es el amor finalmente hacia los demás, y el servicio a los demás.

***Eso, allá iba, que usted utilizó la palabra servicio: En el caso suyo, usted le otorga un valor pienso yo muy importante al tema del servicio.***

Sumamente. Es decir, yo entendí desde muy pronto en mi vida que la gente que uno más ama o las personas que uno más ama son el papá y la mamá, por que son los que mejores nos sirvieron; entonces uno es importante en una sociedad y uno es importante para los demás, en la medida en que le sirva a esa sociedad, o en que le sirva a esas personas; si yo le sirvo a alguien yo soy importante; si yo no le sirvo a nadie dejo de ser importante, o sea, esa capacidad de servicio aumenta tu valía, aumenta tu importancia en la mente y en la vida de los demás; y eso es un poco lo que la gente busca, el reconocimiento, el amor, que también la gente te ame, que la gente te quiera, que la gente te acepte, como persona en la sociedad, que la gente te reconozca. Ahora, después vienen otros elementos también, de todas maneras esto es un trabajo, hay que vivir de eso, hay que pagar el arriendo, hay que pagar los servicios, hay que hacer esto y aquello, y entonces desde ese punto de vista hay que buscar, estar trabajando y estar vigente. Pero hay una cosa mucho más fundamental que tiene que ver con la aventura de la vida, que es, que en la medida en que tu estés trabajando y estés buscando la creación, buscando cosas nuevas, buscando construir, buscando la belleza, buscando la verdad, buscando y buscando siempre, trabajando y yendo, vas a vivir más, vas a vivir más y mejor, y vas a vivir pleno, joven, fuerte, con todas tus facultades, por que eso te regala... o sea el esfuerzo de dar a los demás belleza, verdad, creatividad, ingenio, talento, te devuelve vida, alegría, fuerza, juventud, eso es una cosa maravillosa. Entonces, si la gente entendiera esa cuestión, estuviéramos todos buscando más que llenarse los bolsillos de plata, buscando a ver cómo les sirvo, de qué manera les sirvo a los demás, ¿porque? Porque es mucho más interesante vivir más tiempo y sano que estar con los bolsillos llenos y decir es que yo tengo todas las cosas pero definitivamente el espíritu no lo tiene bien, y si no lo tiene bien ya tiene una baja calidad de vida; y ser rico no es tener posesiones ni tener muchísimo dinero, sino tener la capacidad intelectual y luego física de disfrutar del mayor número de cosas que da la vida, de bellezas que da la vida, y eso solamente lo logras trabajando en la dirección correcta que es esta de la creatividad, del esfuerzo, pero dándole a los demás lo que tu puedes dar mejor que es lo esencial que existe en ti, trabajando a partir de lo más esencial que tengas tu. Eso es lo único he querido hacer durante mi vida, que yo estoy haciendo en este momento, y que busco cada día afinar mejor: Cómo afino la técnica para que mi producción sea mejor, para darle más alegría a la gente, para poder... que yo sea más efectivo en los conciertos, en la producción de canciones, en la producción de música de cámara, de música sinfónica, de música para teatro, de música para cine, etc., etc. Entonces es eso; entonces eso te lo da el esfuerzo, la lectura, lea más, escriba más, esfuércese más, haga ejercicio.

*¿O sea que usted considera que en este momento digamos de la historia de las civilizaciones, por ponerlo de alguna manera, hay la suficiente consciencia o aún no, de que por medio de las artes, en el caso suyo y bueno, de la música en el caso este, realmente hay una herramienta valiosa para poder lograr el bienestar y la calidad de vida, o sea cómo ve usted digamos a nivel ya colectivo, o cómo percibe usted el hecho de si realmente se le está dando un lugar preponderante a las artes o a la música, en el hecho de lograr que sea un elemento clave para poder llevar bienestar y para poder calidad de vida y para poder llevar salud mental, y para poder llevar digamos de alguna manera mejoría en la vida de los seres humanos?*

Allí ya nos estamos metiendo en un terreno político.

*¿O cómo es su percepción, es de pronto la pregunta, o sea, cómo lo ve usted?*

Sin duda alguna a través de la historia ha habido gente con la mayor claridad mental que entendieron que las artes eran poderosísimas, una punta de lanza algunos políticos en Europa, los franceses por ejemplo que entendieron que eso era una manera de penetrar otras sociedades, de penetrar otras culturas, y penetrarlos no solamente a nivel económico, político, sino en todas formas, pero poniendo por delante las artes; eran los músicos los que iban a las cortes rusas o alemanas, los pintores, la pintura, los actores, los literatos, la literatura, la lengua inclusive que fue tanta la cuestión que se impuso en todas las cortes europeas, por ejemplo la lengua francesa; entonces eso si habido una claridad, en algunos sectores y actualmente por ejemplo yo creo que México por ejemplo entendió la importancia que tienen las artes, como elemento en la diplomacia; en la diplomacia ellos trabajan mucho con artistas y además ponen por delante pues su mariachi es universal; Brasil, con la samba, el bosa nova y toda la música brasilera que hoy por hoy forma parte de la música universal; Cuba con su revolución cubana que mandó por delante el deporte, pero sobre todo el son y la guaracha y sus formatos orquestales típicos como la charanga, todo ese tipo de conjuntos cubanos y todo eso, que inundaron el mundo entero y que crearon tantos amigos, y creo eso ha sido un elemento que hizo que la revolución llegara hasta nuestros días, por que creó nexos y lazos emocionales muy poderosos que hicieron que hubiese simpatizantes de todos los órdenes en el mundo hacia la revolución cubana. Entonces, yo creo que los políticos y la gente simplemente que le da la espalda a las artes es que no han comprendido nada de esto, y creen que hay que trabajar primero con la economía y con la política, y mandar a un embajador que hable de yo que se; eso va después; eso es importante también, no estoy diciendo que no sea importante, pero yo creo que lo primero es hacer amigos, y los amigos se hacen es a partir de una sonrisa, de una cara amable, de una mano extendida, y esa mano extendida de los pueblos son las artes, no es otra cosa.

*Y como en el caso suyo, usted dice que compuso su primera obra como a los seis años, digamos ¿cual sería su recomendación? o sea de hecho usted, en este momento, todo lo que nos ha comentado con respecto a la experiencia de crear, todo lo que le significa, que realmente es un bienestar interior muy profundo y muy importante y que en el caso suyo la experiencia fue desde niño por un papá músico, etc. Digamos que en la primera infancia, a los muchachitos que hoy en día se están formando, pensando en qué tipo de recomendaciones o qué tipo de sugerencias pudiera dar usted para que... obviamente habrán todos los que les interesen otro tipo de cosas que no únicamente sean las artes, pero como ¿qué influencias cree usted que pudieran tener las artes digamos desde la primera infancia, si es una de las recomendaciones que usted haría?*

Todas. Yo considero que todos los niños deben trabajar las artes, aunque no vayan a ser artistas, por que eso los va desarrollar en miles de formas; una personalidad se estructura a partir de las artes; la música te desarrolla el lóbulo derecho, de toda la capacidad de abstracción, te desarrolla todas las matemáticas, toda la física, todo eso, hay algunas sociedades en Europa e inclusive en Estados Unidos que están aplicando esa técnica ahora de que todos los niños estudien música y artes en general, para que sean buenos precisamente con cualquier disciplina. Y las artes exaltan al ser humano y exaltan cualquier tipo de profesión, a través de la literatura, a través del teatro, se habla de otros, pues para eso están las biografías, están las obras de teatro que exaltan un personaje u otro, y puede ser médico, abogado y

todas esas cosas, que es lo que hacen que la gente a través de las artes haga un proyecto de vida, encuentren un camino y estructuren sus vidas. O sea las artes son un elemento fundamental en la construcción del ser humano.

#### ***ENTREVISTA A SUJETO DE INVESTIGACIÓN No. 2 - OCTUBRE 17 DE 2012***

***Como primera pregunta queremos indagar un poco acerca de ¿cómo es la experiencia musical de la creación en su caso; cómo es la experiencia de creación de una obra musical?***

Bueno la mayoría del tiempo trabajo en música popular del caribe colombiano, en ese sentido creo que a través de la vivencia uno va obteniendo un arsenal de ideas que pasadas por el proceso de la formación musical y de la propia vivencia de cada uno se van convirtiendo cada vez en diferentes argumentos para abordar el tema de la creación; entonces el hecho está en que en determinado caso la creación se da constante y fluida, y en otros momentos no, de acuerdo a la situación emocional, afectiva, a la misma situación laboral, al hecho de desempeñar un oficio, a la propia profesión musical, la propia actividad condiciona en muchos casos, y la creación está sujeta a toda esa cantidad de cambios, a la diversidad de estados en los que se pueda estar, estado anímicos, e inclusive el propio transcurrir de la vida, los viajes, los cambios emocionales hacen que en determinado momento fluya o no fluya la inspiración. En mi caso particular, tengo un espacio en mi casa, si creo que casi siempre ha sido así en mi vida, casi siempre he contado con un espacio, como dicen en mi tierra con un dos por dos, un espacio de estudio, que es como una especie de laboratorio y que en ese espacio, hoy día ayudado por la tecnología, la cosa del computador, de lo que uno tiene a la mano, a su alcance, su equipo de audio, todos sus programas de música, finalmente se vienen a convertir en herramientas que van dando salida a nuevas creaciones; yo soy más apegado a la idea de que la canción, sea instrumental o e inclusive la propia lírica de la canción, deben sonar primero antes en mí, debo tenerla en la cabeza retratada de alguna forma para luego empezar a materializarla y a escribirla. Cuando se trata de una canción en la que soy partícipe de la melodía y de la letra desde un primer momento, o mejor dicho soy el creador de la letra y de la melodía desde un principio, casi nunca agarro ningún instrumento, muy raro, siempre intento que me suene la canción en la cabeza, en un gran porcentaje y trato de escribir la primera parte de la lírica, luego ya sí, por lo general la guitarra; trabajo... muy pocas cosas con llevar un poco de los acordes y trato de apenas tengo un poco la sonoridad de lo que quiero armónica en la cabeza dejar otra vez el instrumento y tratar de concluir la canción; inclusive alcanzo, si la canción tiene cosas orquestales por decir algo que llamamos puentes, o ese tipo de cosas, dicto allí en una grabadora o transcribo algo de ese puente o de lo que se me ocurre o una frase melódica de un instrumento en especial, y ya tengo un primer croquis de esa primera parte. Creo que ese fenómeno se da también cuando la canción no es mía, cuando me entregan por lo menos una melodía y entonces empiezo a desarrollar una orquestación sobre esa melodía, me sucede casi lo mismo: Intento interiorizar la melodía y trato de hacerla como si fuera mía, como si fuera nacida de mí; entonces por lo general extiendo el proceso a nuevas sonoridades de la propia melodía, a nuevos lineamientos melódicos, y a veces hasta creo nuevos coros o nuevas preguntas y respuestas, y luego si se va dando ya el fenómeno de instrumentar o de orquestrar depende de la necesidad del producto o de lo que se trate, en realidad.

***¿O sea que te ha ocurrido, que en distintos estados de ánimo has creado música?***

Sí, eso es totalmente real, “Estas hoy preciosa” refleja una canción, y no siempre intento hacerlo a propósito si no que hay veces que el trabajo me hace que deba tener una canción hecha. *—Cuando te la piden—*, cuando me la piden; y hay veces que los tiempos van transcurriendo y ya me voy sintiendo apretado del tiempo y llegó, coincidentalmente pasa uno por un momento fuerte o duro o álgido y le toca de todos modos crear la canción y todo se refleja ahí, o, bueno, cantidad de cosas que pueden suceder, el hecho del mismo trabajo o la idea de trabajar... hay algo en lo que yo rindo mucho y es trabajar a presión, ¿porque? no sé; cuando estoy muy presionado, cuando tengo los tiempos más cortos, cuando la situación es apremiante, soy muy ruidoso. Ahora el último ejemplo así que me tocó duro fue el año pasado, me entregaron la producción de la banda sonora de Telecaribe 25 años, me la

entregaron un jueves en la tarde, y me dijeron que el lunes a las 5 de la tarde tenía que estar sonando 7 minutos 25 segundos de música y letra con todos los ritmos posibles del Caribe para el cierre de los 25 años del canal, por que el gerente que en realidad así fue se iba, se terminó yendo casi un año después pero esa era como la idea de él como su despedida; me dijo que si asumía el trabajo o si no lo asumía; en ese momento yo estaba produciendo también en vivo Jou Quijano, me tocaba hacer Montería el sábado, me tocaba ensayar ese mismo jueves con él; entonces tenía todo el viernes en la tarde para arrancar con la producción y luego regresar de Montería medio día, e irme para el estudio y darle hasta terminar, mezclar al día siguiente, etc., me tocó algo así; y bueno todo salió, salieron todos los textos, salieron todas las letras, salieron todos los cambios.

***¿O sea te fluye la creatividad tanto en momentos de presión como en momentos de no presión?***

Yo pienso que en los momentos de presión siempre y cuando sea presión positiva; digo presión positiva porque está bien, apremia el tiempo, pero existe toda la voluntad, y el equipo de trabajo, entonces queda es cuenta mía “bueno que hacemos” entonces en ese momento creo que salta mucho de la chispa de la creatividad porque se siente uno finalmente como motivado por un reto, por el reto de “lo hago o lo hago” entonces eso es muy importante.

***Y a que crees tú que se debe que tú dices que se te retrata antes de tu propiamente digamos elaborar lo que ya vas a hacer los acordes y la música como tal, necesitas antes tenerla de alguna manera en tu cabeza; ¿o sea ocurre eso casi siempre en ti cuando vas a crear una obra musical?; ¿y de pronto por que crees que tú que te ocurre de esa manera? hay otros por ejemplo compositores que se ayudan con un instrumento...***

Sí, yo entiendo eso, y termino apoyándome en el instrumento, pero si no tengo en la cabeza concebido, si no me está sonando, si no siento como fluye, como pasa la idea dentro de mí, me es difícil palparla y se me dificulta; inclusive a veces empiezo a escribir con una idea mínima, y trato de arrancar digamos, tengo la ventaja de manejar lo de la transcripción, de escribir música, entonces empiezo a escribir música en el programa en el que trabajo, Finale, y se va distorsionando la idea, y cuando ya me acuesto, que casi siempre me acuesto inconforme cuando me pasa así, empiezo a oír la diferencia entre lo que estaba pasando y lo que yo quería; empiezo a sentir que era diferente, entonces retrato la obra audiovisualmente por que ya pasó por el proceso ese escribiendo unas notas y eso no era lo que quería, entonces trato de ir a otra parte de la cabeza y buscar lo que yo quería en realidad, y lo que quería no lo veo con notas, por decir “veo” porque es como si lo viera, no lo veo con notas sino que empiezo a entenderlo: “ah ya, es que lo que quería es esto y lo que estoy haciendo es esto otro”.

***¿Eso implica emocionalidad? ¿Cuando estás en ese proceso de pulir; de ir hacia donde de verdad tu quieres?***

Pues lo de la emocionalidad es... yo pienso que en la medida en que tu tengas un espacio satisfactorio, de tiempo y del propio espacio, que tengas la tranquilidad y eso implica normal que esté la leche para el desayuno, y que esté pago el colegio de los niños, el recio del agua, entonces si están esas condiciones mínimas, entonces me pongo, voy en el proceso de la creación.

***Tú dices que realmente tú te das cuenta cuando claramente estás escuchando algo que no era lo que querías; ese querer, o sea esa seguridad que tú tienes, que te la da el hecho de saber que lo que estás escuchando no era por donde tu querías orientarte, ¿cómo explicas tu ese proceso, o sea que digamos elementos o que implicaciones están ahí presente cuando tu realmente ya tienes la seguridad del camino que vas a tomar y que claramente te das cuenta de que no era cuando estas escuchando algo que tú dices: “por ahí no era”? ¿Cómo tú podrías contar ese momento, esos momentos? ¿Qué experimentas?***

Cuando uno empieza a producir canciones así como a contrapeso, como a contra voluntad y eso sucede a los que componemos y tenemos el acceso a la transcripción, eso nos sucede a nosotros, porque el compositor raso, el que crea simplemente melodías y líricas y con pocos argumentos de pronto para un instrumento o algo así, es más puro y por lo general ya está acostumbrado al sistema de solamente crear una melodía. La otra parte de la composición, que



es más basada en tecnicismos musicales, es otra cosa y en mi caso que es la combinación de las dos cosas, haber aprendido algunas cosas que tienen que ver con instrumentación y orquestación y esto, por lo menos orquestación tropical que es lo que yo manejo, orquestación de salsa y de estas cosas de la música tropical, te puedo decir que la diferencia está en que finalmente el que hace las canciones o compone obras que tienen una parte lírica involucrada definitivamente, está motivado, está llevado por la idea de animar melódicamente una canción, una idea literaria, animarla melódicamente de tal manera que suene agradable. Cuando ya uno tiene otro proceso nuevo en la cabeza, todo es como un complemento, la música también entonces empieza a ser parte importante de lo que quiero porque tengo que crear una música que abra la puerta para lo que yo quiero decir, y luego cuando ya tengo una melodía, viene la parte de la armonización, entonces también quiero que la armonía responda a la idea *–Melódica–* a la idea melódica y a la idea abstracta esa que está en la cabeza de cómo quiero que llegue la melodía a la gente; ¿Por qué? Lo de la armonización puede alejar el fenómeno psicológico de lo que quiero transmitir con la canción; no es lo mismo armonizar dentro de un contexto por decirte algo, crear todo el fondo o el contexto armónico para una balada, que aunque parezcan los mismos acordes, lo mismo que un paseo vallenato, por decirte algo es un Sol, y el segundo compás es un Re, lo mismo que el tercero y luego en el cuarto hago un Mi menor, verdad, entonces eso mismo dicho en el lenguaje armónico, del pop o de la balada, se diferencia mucho de decirlo en el contexto del paseo vallenato o en el contexto del sonido del son cubano o del son en general o del Jazz, utilizar otra cosa o del flamenco. Bueno, entonces esa misma disposición de los armónicos, a la hora de impulsar digo yo la melodía y la lírica si es necesario, si es necesario la lírica impulsarla hacia transmitir un estado psicológico, cambia de acuerdo al género; y además de eso no solamente de acuerdo al género, dentro del mismo género en determinado momento la propia disposición armónica puede hacer que la melodía quiera transmitir una cosa diferente a la que quiero transmitir.

*O sea que hay varios procesos, por ejemplo, una cosa es que tu comiences por la música, es decir por la melodía, y otra cosa es que de pronto que tu tengas una letra y a esa letra le tengas que musicalizar.*

En mi caso, si la canción está basada en una letra, yo nunca escribo antes la música ni el contexto; o sea yo hago lo que puede hacer Juan Luis Guerra mejor dicho; Juan Luis Guerra crea música o melodías y después les monta letras. Para mí el arreglo está implícito, hace parte de un todo junto con la letra, y la cosa es que yo tengo que sentir que el arreglo dice lo que dice la letra, el arreglo favorece a que la letra diga lo que quiere decir, es más, bueno, te quería poner el ejemplo ese de la última canción que acabo de hacer para el Checo, y entonces quisiera que la escucharas y allí te das cuenta que allí todo está plasmado para hacer referencia a Barranquilla a su colorido inclusive a su propio himno ya conocido por que son paradigmas, son cosas que ya tiene la gente, señales.

*¿Esa canción fue así, primero te llegó la letra?*

Primero la letra, y luego fui creando todo un ambiente, en la que se viera, que se vea la ciudad.

*¿Y ha ocurrido que primero has compuesto música en algún momento, y luego llega una letra que tú sientes que también es convergente con esa música que ya habías escrito antes de cualquier lírica? ¿A manera inversa nunca te ha ocurrido? ¿Qué tu tengas esto que tú dices que te retumba en la cabeza, es decir como un retrato musical de algo que tú quieras expresar, pero musicalmente?*

Lo que pasa es que yo pienso que finalmente yo soy un melómano antes que nada, o sea yo he escuchado mucha música, sobre todo la que a mí me interesa para mi trabajo, he escuchado todo lo que tú te puedas imaginar de la música cubana, de la música boricua, de la música neoyorkina, latina, he escuchado algo de jazz, no puedo decir mucho pero si he escuchado algo, y todo del acerbo cultural Caribe nuestro colombiano, desde la Guajira hasta el Darién y hasta San Andrés, he escuchado mucho de nosotros, entonces por eso es que te digo, que uno tiene en toda esa cantidad de escucha, tiene como una especie bodega, una especie de sitio de almacenamiento de melodías, de información, de cosas, que a la hora que quiero decir algo pues naturalmente fluye toda esa información de algún lado. Pero finalmente ya no sé de dónde voy a buscarla, sino que se dispara, entonces bueno en mi caso además de

eso yo tengo la posibilidad de otros recursos por qué me ha tocado interpretar un instrumento de viento mucho tiempo, el clarinete el saxofón, la flauta, entonces obviamente el estudio de los tecnicismos, las cosas de la academia te terminan influyendo en todas las cosas, pero yo trato de ser un poco independiente de eso cuando quiero componer ¿ves? si quiero componer letras o quiero componer canciones, trato de independizarme un poco de lo del instrumento inicialmente, trato de hacerlo como si fuera en ejercicio natural mío, por lo que siento como músico y quiero transmitir una idea, un mensaje, y luego empieza a agregársele otras cosas, pero lo primero eso.

***¿Pero entonces no te ha ocurrido que inicialmente tengas primero el sentir de una musicalidad antes de una lírica?; ¿casi nunca te ocurre así?***

Casi nunca me ocurre, lo que sí, es que se me ocurren cosas que son totalmente instrumentales, eso si sucede - ***¿cómo líneas para el instrumento?***- Como líneas para el instrumento, como líneas de canciones, como líneas de... a veces quisiera detenerme a escribir cosas que me salen para armarlas para banda, por ejemplo, a mi sale mucho cosas en la cabeza de la banda, para el porro.

***¿Y porque no luego haces el siguiente paso que sería como escribir solamente la música?***

Porque pienso que para eso tengo que apartar un tiempo, un año de esto y dedicarme y decir “voy a apartar estos tres meses para ponerme a pasar todas la cantidad de ideas que tengo pa’ porros, pa’ fandango, pa’ puyas, pa’ todo el sonido de Pelayo y la sabana. Yo he estado muchas veces en Pelayo, y además de eso también mi papá tenía un sonido particular de hacer la música especial hace muchos años. – ***¿Tu papá también era músico?***- Mi papá era músico -***¿Y qué instrumento tocaba?***- Tocaba violín, tiple, saxofón, clarinete, guitarra y escribía muy bien y si tenía oído absoluto, leía casi directamente lo que iba escuchando, cuando iba a muy alta velocidad, porque además vivió de eso en Bogotá en los años 47, 48 como hasta el 50 y luego volvió al 72 yo creo hasta el 75 hacía ese oficio, transcribir, todavía no estaba lo de los programas de audio, no estaba lo de Finale, no había nada de eso, entonces yo le vi hacer ese ejercicio mucho tiempo, el de escribir, inclusive yo vi a mi papá, ya incluso mi papá, que recuerde con un tocadiscos en casa y entonces él ponía el tocadiscos y la canción sonaba, por decirte algo “papapapapa-para-paparaparapapa”, y él ponía la cosa dos veces, descansaba la aguja y escribía la cosa, y seguía a su tercer surco, él tenía una práctica en eso, en los surcos, y luego a veces lo ponía desde el principio y rectificaba si iba bien, y ya, y escribía allí una canción con todo, instrumentación y todo, hora y media todo, instrumentos, toda vaina, 2 horas algo así. Yo hice un poco el ejercicio de la transcripción, como pasé a intentar escribir para sonido tropical en el año ochenta y algo, y bueno, transcribí mucha música de Cortijo, de Pacho Galán, Lucho, trascribí en algún momento algunos solo de músicos de jazz, transcribí de muchas cosas, pero siempre he sido... yo diría que yo nunca me he dejado de gozar la cosas musical, siempre he sido un gozón. Yo soy capaz de ir a un sitio que eso casi nunca lo hacen los músicos normales o convencionales; yo me voy a un sitio a escuchar toda la música de lo que está sonando en el sitio y cómo reacciona la gente, y eso me encanta, y yo termino involucrado y también me lo gozo yo; la mayoría de los músicos, inclusive se niegan hasta a bailar, pero no soy bailarín, pero bailo. Si tú observas ese fenómeno la mayoría de los músicos, pero músicos como tal, instrumentistas, productores, ese tipo de músicos, la mayoría que somos los que estamos detrás, que somos los que estamos en el proyecto, casi nunca bailamos, casi siempre bailan los que hacen coreografías, son cantantes o hacen coros, pero los músicos como tal, los músicos puros, los pianistas, los bajistas, los instrumentistas, se mueven algo allí pero nunca te dicen “este sábado voy a un sitio y de pronto bailo”, ¿Cuándo? Eso no sucede. Puede que eso sucede en la mayoría. Si le preguntas a Zumaqué no baila, siendo el maestro Zumaqué un gigante de la música, a él no le gusta bailar. Espero que mañana le preguntaras Carbó, y también te va a decir “Bailar, este, no, no sé, creo que tal vez, un poquito, no sé”, creo que Carbó baila un poquito más y así; pero no solamente ellos; la mayoría de la gente. Chelito, háblate con Chelo, pregúntale a Chelo “Chelo y que cada cuanto bailas” “Ñerda baila, nombe me bailo una cancioncita por ahí” “Yo te veía como el buen Barranquillero” “Nombe yo bailo la pepa del ojo”, ya. Eso sucede, o sea es normal, sucede. Todo eso influye en el momento de la creación, el hecho de haber involucrado el cuerpo en la cosa psíquica, en el ritmo.

*Ajá, allá iba: O sea tu como finalmente, que sientes tu que confluyen al final de todo, cuando tu ya reflejaste y expresaste y externalizaste la creación musical; en la experiencia como tal que siente tu que fue todo lo que influyó para que eso finalmente ocurriera, a diferencia de otros casos? ¿En el caso tuyo?*

Primero hay que empezar por decir que el hecho de la capacidad de la creación, y la capacidad de lo musical, pues no es un cliché y me toca decirlo sinceramente que eso tiene una connotación especial que todos los seres no la tienen, que tiene como diríamos bueno en términos cristianos tener la bendición de dios, etc., para ser un poco más general, que sí, que es una cosa de un ser de arriba llámese dios para un caso específico, y que le brinda a ciertas personas la posibilidad de crear cosas y de transmitir mensajes musicales, la propia música siempre se ha visto como un don de las musas, etc., entonces se suman una cantidad de cosas y yo pienso que cada uno intenta decir dentro de sus propias posibilidades, dentro de su propio marco musical que tiene en la cabeza, lo que quisiera reflejar con las canciones; uno intenta transmitir todo lo que pudiera hacer, todo lo que pudiera creer, más se llega a los estado de la emotividad, me emociono cuando escucho la canción sonando, cuando digo sonando, me refiero sonando en cuanto a la producción, no sonando por un medio que ya es otra cosa, cuando ya la canción es real, suena, alguien la canta o lo que sea, o yo mismo puedo tararearla completa o me acompaño con la guitarra y la tarareo, o me creó un marco y ya oigo la canción allí en el Finale andando o lo que sea o en el audio, hay veces que me ha tocado... hay veces que agarro... en el caso de los que hacemos arreglos, sucede lo que te he dicho, a uno le toca hacerse dueño de la canción y en determinado momento sentirse el compositor para poder agregarle todo lo demás, por que el compositor de la lírica y de la melodía que es una parte de la canción que no es todo, te da algo, te da un argumento para que tu crees lo demás ¿cierto? Y entonces como se trata de crear sobre algo ya preconcebido, a uno le toca involucrarse en eso de tal manera, que tienes que sentir la canción como propia, para poder crear lo demás, bueno y eso te lo comento en mi caso particular, cada quien tendrá un estilo, una forma de hacerlo, pero yo creo que eso es; cuando a alguien le entregan una canción cualquiera, como para hacer la composición en realidad en el término ya más técnico, musical, que es agregarle todo lo que viene alrededor, la orquestación, necesitas ser dueño de la melodía tenerla en la cabeza, tener la propia letra en la cabeza, para poder hacer que la orquesta hable y se lleve la letra y la melodía hacia el lugar que quiere el compositor; por lo menos eso es lo que se puede intentar.

*¿Y así como te emocionas cuando ya escuchas la canción, esa misma emoción te ocurre cuando estás en el proceso de creación?*

Si, alcanza uno a emocionarse mucho por que cuando ya finalmente concibes la cosa como quieres... te voy a poner otra vez el ejemplo de la canción del Checo, yo tengo un balcón en mi casa, en mi apartamento y del balcón de mi apartamento yo puedo alcanzar a mirar bocas de ceniza, cuando el río entra al mar caribe y todo el mar caribe al fondo, entonces estando en ese balcón, 6 de la tarde, etc. se me empezó a ocurrir la idea de componerle una canción a Barranquilla, entonces digo "Barranquilla está mirando al caribe, siempre, mirando al frente" y es más, esa intencionalidad no es preconcebida, eso se te da, tu te paras allí y de pronto dices la cosa o lo sientes y entonces viene la idea; entonces, yo digo en la primera letra de la canción: "Vigilante del caribe, siempre firme en su lugar" eso sucede por estar allí, mirando allá, al mar, al norte, escribiendo allí, entonces me viene toda la idea, te voy a dar más: "Vigilante del caribe, siempre firme en su lugar, dichosa mi gente vive cada día tu despertar, en ti reposa la brisa que refresca al mundo entero, aquí huele a arroz con lisa, puro sabor currambero", o sea todos son como esquelas de la ciudad, el arroz con lisa, la brisa que es como un referente Barranquillero, la brisa que refresca, entonces y también es un idioma como caribe influenciado, Garcíamarquiano, de esta nota en que hemos vivido desde que se está hablando del caribe mágico. **-O sea tú dices que si alcanzas a emocionarte, esos fueron tus términos-** Si, me alcanzo a emocionar, ves que te lo estoy diciendo y me emociono ¿ves?; entonces: "Si te llaman la arenosa no es pura casualidad, presumida y orgullosa embruja tu vanidad" o sea Barranquilla es una ciudad llena de una posición vanidosa en el país, Barranquilla vive siempre sacando pecho, de su gente, de su Shakira, de su Toty Vergara, que aquí se dio lo del fenómeno de los amigos de La Cueva, que aquí nació el fútbol: "Presumida y orgullosa, embruja tu vanidad" y exacto, entonces la canción es como un relato de esquelas de la ciudad, o sea de eso

se trata. Eh, no sé, en todos los casos no es lo mismo, pero bueno. Y es más, hay veces que sucede y no solamente a mí, hay creadores que componemos canciones en un momento dado y luego pasados los años siente uno que la canción es como más real en ese momento **-¿Años después?-** Años después, entonces... Te voy a decir un ejemplo yo tengo una canción que se llama “Marcas”, yo compuse una canción que se llama “Marcas” que la cree en una situación especial, precisamente es una situación así de un día para otro, y esa canción fue grabada por una artista que se llama Rocío Consuegra que es de aquí, la canción más o menos dice: “El amor nos marcó, ya no es lo mismo, pensamos que sería muy fácil deshacer, borrar todos los besos que nos dimos, sin saber; creímos merecernos las caricias” algo así, entonces por situaciones nuevas... me acuerdo que tenía un estribillo que dice: “No quedaron espacios por llena, no pudimos el cuerpo controlar, cual cicuta del amor nos envenena más, nos trae a la deriva no hay espacio ni lugar” entonces hoy día siento la canción más actual que nunca. **-Tú sientes que aplica más hoy que cuando la compusiste-** Si.

***Bueno me ibas a comentar: Cuando tú abriste los ojos...***

Cuando yo abrí los ojos a la vida, por decir algo, me encontré con una orquesta ensayando en el patio de mi casa, porque mi papá tenía en ese momento la dirección de una orquesta que él lideró mucho tiempo, y entonces me encontré con ese fenómeno, la orquesta del fenómeno de la orquesta también, otros formatos musicales y después de eso también el ensayo de él, de la parte técnica de su instrumento. Entonces tuve música todo el tiempo; además en esa época no había televisión; los sábados nos llevaban como premio, a los seis años a ver televisión donde la tía Geo, y entonces los medios de comunicación se limitaban a las señales de radio, a un radio de 3 bandas que tenía mi papá y a los discos que se ponían en la vitrola, o los que escuchaba en el pick up del tigre que era el pick up como a dos cuerdas de mi casa. Entonces era diferente a hoy en día cuando los niños tienen música todo el tiempo en cuanto dispositivo exista, 100 canales de televisión, y todo eso. Pero bueno yo creo que yo era afortunado en ese momento porque yo tenía la música en la casa en vivo **-Exacto, en vivo sobre todo-** Entonces a los 8 años armé un escándalo por que mi hermano, si mi hermano el abogado, el magistrado, mi papá hizo todo lo posible para que él estuviera cercano a la música, que fuera músico o lo que sea, entonces mi hermano tuvo piano acústico, tuvo guitarra española, tuvo acordeón piano, etc. Entonces yo no tuve nada de eso, clarinete; nosotros nos llevamos 11 años y en ese momento cuando ya yo empecé a querer tener alguna actividad musical ya la mayoría de esos instrumentos estaban bajo su control, pero mi hermano estaba más dedicado a sus cosas académicas. Entonces por allí yo alcancé a ver un tiple, y ese tiple lo cogí de bandera y “me tienes que enseñar algo en este tiple” **-¿tenía cuantos años?-** tenía 8 años, entonces me enseñaron el dos o tres posiciones en el tiple y empecé como a investigar la cosa; ya por ahí como a los 10 años ya me acompañaba una cantidad, que, 15, 20 canciones, algo así, de vez en cuando, y ya inclusive me había robado una que otra vez en la noche para poner una serenata, etc. Entonces esos más o menos fueron mis primeros inicios y cercanías con la música.

***Cuando yo te pregunto ¿Cómo es enfrentada la experiencia de creación de una obra musical, o sea cómo confrontas tu, cuáles son tus herramientas, digamos de que recursos tú te vales para confrontar la experiencia de la creación musical? ¿Si más o menos captas el sentido de la pregunta? ¿Cómo es confrontada?***

¿Pero eso se refiere al oficio, o eso se refiere simplemente a cómo te llega la musa?

***A ambas cosas, es decir, la experiencia de creación ¿tu cómo la confrontas?***

Es que eso fue lo que traté de explicarte en un primer momento que por ser yo un gozón, un gozador de la música, y por tener un aparte de sensibilidad hacia el fenómeno naturalmente, de hecho siempre estoy creando cosas; inclusive a veces siento que me puedo oír en una canción pero no tengo el tiempo por una actividad de cualquier cosa, por lo que sea no me da el espacio, y dejo la idea ahí, o la idea me está dando vuelta un año, dos años, son unas situaciones muy particulares en mí, propias a la propia situación de vida, a lo que está pasando, entonces... y a veces me veo en la obligación de... lo que te digo, hay veces que me toca componer sobre una composición ya hecha,

cuando la gente me entrega una, eso es muy popular en el caribe; quizás en otros países es diferente, el compositor casi siempre es pianista, o por lo menos tiene un piano básico de acompañamiento del bachillerato como en los Estados Unidos o en Europa y el compositor llega y entrega una canción cantada con armonía y todo, para que el compositor graduado en composición se embarque y cree todo lo demás y tal; y desde allí ya marca una influencia desde lo armónico también. Acá no; los compositores nuestros del Caribe, son de variados oficios y tendencias; uno puede ser un campesino de un municipio que crea melodías y letras o puede ser alguien diferente de la ciudad, que es Licenciado en Música, o simplemente crea cosas, le llegan cosas a la cabeza.

***O sea que en el caso tuyo, la manera de tu enfrentar la creación, ¿tu consideras que es dependiendo de la situación vital que estás atravesando en ese momento? ¿No tienes una sola forma de enfrentarla o de confrontarla?***

Porque muy a pesar de que siempre tengo algo que decir musicalmente, siempre tengo algo en la cabeza dándome vueltas, no siempre estoy en el oficio o en la intencionalidad de ponerme a definir algo que me está dando vueltas en la cabeza; porque definirlo me requiere un tiempo me requiere una dedicación, me requiere un estado también; para mí requiere un estado.

***¿O sea de esa manera sería que confrontas propiamente la experiencia de creación?***

Yo creo que sí. Ahora, muy pocas veces trabajo canciones por encargo. Lo que hago por encargo si es montarme sobre una línea melódica y una letra ya hecha, y lo de los arreglos, de producir en estudio eso si lo hago por encargo todo el tiempo porque eso hace parte de mi cotidianidad; pero crear yo mis propias canciones si definitivamente está marcado por un suceso o está marcando por una tendencia a algo.

***¿O sea tú sientes que hay objetivo claro?***

Si. Entonces yo necesito retratar o decir algo.

***¿Y qué es el sentido que tiene para ti, cual es el significado que tu le otorgas a crear a componer? ¿O sentido o qué significado tiene para ti crear música, o sea ya digamos personalmente, íntimamente, tu a que conclusión has llegado con respecto a lo que para ti significa experiencialmente el tema de crear, o sea pues toda la experiencia de creación de la música; cual es el significado que tu le otorgas a eso?***

Yo siento que a cada uno de nosotros, los seres humanos, nos dieron la posibilidad de ejercer una actividad; a mí me dieron esta y para mí eso es como mi divino, como gigantesco porque además de ser mi medio de reflexión, que puedo reflexionar a través de la música, interpretar la vida a través de la música también, tengo la oportunidad de plasmar ideas a través de la música, entonces se vuelve para mí algo tan lleno de... como te digo, tan cargado de una connotación tan fuerte, tan... que en mí como hasta en mi propio estilo de vida, ves?; eso es lo que podría decir.

***Sí, sí; o sea, el significado que tú le das es que realmente se convirtió en tu sentido de vida, cuando tú dices que es tu estilo de vida, es que crear música es lo que de alguna manera como tu lo decías ahorita que te levantaste, o sea: “Yo creo que sería lo único que podría hacer” o algo así dijiste.***

Si. De alguna forma yo estoy tan involucrado en mi cosa musical, te cuento, yo hago otras cosas, por ejemplo, hago gestión; por eso hoy en día hacemos “FestiCarnaval” dentro el marco del Carnaval de Barranquilla; por eso tengo otra cosa que se llama “Carnaval de Tradición”, por eso tengo ahora la opción de producir eventos que tienen que ver con música; pero todo está relaciona finalmente con la música. Ahora, como me he fijado como una meta la reivindicación del sonido del Caribe Colombiano como una entidad musical; todas las otras actividades que desarrollo, fíjate que lo que te dije “FestiCarnaval” tiene un esencia, que es crear dentro del Carnaval un espacio dedicado a impulsar el sonido del Caribe usando el Carnaval como una plataforma, por lo que tiene que ver con la

nueva circulación en el mundo, las nuevas rutas de circulación de las músicas del mundo, y yo pienso que en el Carnaval, además de ser un espacio de diversión también tenemos una gran plataforma, porque tenemos la venida de mucha gente, entonces he allí el momento de mostrar todo el acerbo sonoro Caribe. Entonces, siempre estoy trabajando en ideas, te hago toda esa referencia porque te digo que siempre estoy trabajando en ideas que tienen que ver con la cosa musical. Y en el caso específico mío, yo he tenido una marca definitiva en lo que tiene que ver con el sonido del Caribe Colombiano. Mira cuando tú dices Juventino Ojito en cualquier parte del país la gente inmediatamente piensa en un sonido del Caribe Colombiano, ves, porque yo me he direccionado para allá, y porque siento que tengo un compromiso con eso; a través de la música del Caribe he estado ejerciendo una actividad profesional por treinta años, entonces tengo que de alguna forma que resarcir eso con la música que me da la génesis, que me da posibilidad; y sobre la música del Caribe me fluye la creación de una manera muy fácil. – ***O sea que para ti es tu estilo de vida, crear; y música que tenga que ver con el Caribe Colombiano-*** Y no solamente eso sino que como he estado... me refiero, no solamente en la música abstracta como tal, música pura, sino, fíjate que he estado tratando de direccionar una serie de actividades en las que también he recibido alguna preparación, he hecho un par de diplomados allí y unas cosas que tienen que ver con la gestión de eventos porque quiero crear eventos que impulsen; al Maestro Zumaqué por ejemplo le hicimos una cosa que se llama “Exaltación a la Música del Caribe Colombiano” –***Se lo organizó Cayena-*** Cayena lo organiza pero fue una creación mía –***Yo estuve, en el de Francisco, y el año anterior fuiste tú-*** Iniciamos... yo serví de conejillo de indias por qué no me creían la idea, me la creyó Sandra Vásquez, y entonces hicimos la cuestión y la vaina; el primer año le dije: “viste que se llena el teatro”, el teatro quedó, no cabía nadie, inclusive en el año mío fue tan fuerte porque yo aproveché y traje a ciertos artistas como invitados que han trabajado conmigo también, como Ramón Benítez, como Carlos Piña, entonces era como todos juntos detrás de una exaltación que se suponía era para Son Mocaná que es lo de mi grupo pero no era Son Mocaná era la música tropical del Caribe Colombiano que dicho sea de paso está en un momento complejo; entonces hicimos al día siguiente lo del Maestro Zumaqué, porque es necesario hacérselo a Zumaqué; Zumaqué se merece todos los homenajes –***Yo pienso-***. Bueno, entonces fíjate también fue un total éxito. Y de allí para acá no lo he podido hacer por que las... como te digo, las prioridades de la Universidad musicales no está direccionadas hacia la música del caribe colombiano; eso ha sido una discusión mía, y yo he querido mejorar las condiciones de eso, hagamos una exaltación cada vez mejor, pero la Universidad en este momento no tiene eso como prioridad, entonces por lo tanto no tiene la disposición presupuestal, por lo tanto no le interesa el tema como tal; cosa que yo controvierto porque la Universidad dice, cuando uno viene por la carrera 51B dice: “Universidad del Norte, Orgullo Caribe”, entonces controvierto eso fuertemente, me ha tocado controvertirlo dentro, ojalá un día de éstos tenga la oportunidad con el Rector. Además pienso que todos los estamentos están en deuda con la música del Caribe, todos, porque nosotros somos testigos de un desplazamiento fuerte de todo el sonido caribe en los medios de comunicación y no hacemos nada, entonces a mi me toca estarlo haciendo, por eso es que me invento todo eso, por eso me inventé lo de “FestiCarnaval”; también tuve una gran controversia por haber hecho eso con la Fundación Carnaval, antigua Fundación Carnaval; finalmente lo hicimos y si lo voy a seguir haciendo. Y tengo un espacio que se ha hecho 3 años dentro del Carnaval que se llama “Carnaval de Tradición”, que es intentar que a través de la realización de ese evento conseguir que nuestra música del caribe colombiano sea protagonista dentro del carnaval porque en este momento no lo es, en este momento siempre es el relleno; queda salvándose el género del vallenato que yo lo ubico dentro de lo que es el género de la música de acordeón del caribe, el vallenato, queda salvándose y saca la cara por todos nosotros, gústenos o no nos guste, esa música pertenece al caribe, es nuestra, la hacemos nosotros, ha creado una propia plataforma creo que por aquella intuición indígena que tenemos nosotros, el festival vallenato quedó como una gran plataforma, hasta el punto que convoca al que quiera ser presidente de la república, cada 2 o 3 años, a los ministros, a todo el mundo por obligación va allí, a toda la oligarquía cachaca, y por eso el vallenato está donde está, lo que no ha sucedido con la cumbia, lo que no ha sucedido con el porro, lo que no ha sucedido con la música tropical del caribe. ***¿Y a que crees que se debe eso?*** Eso es un cuento largo, por ejemplo aquí en las Universidades los códigos que se enseñan son los códigos europeos, aprendemos con Sherni, aprendemos con Burkard, aprendemos con las 19 piezas fáciles de la Anna Magdalena, pero no tenemos un espacio dedicado allí fijando nuestros propios patrones dentro de la memoria auditiva de nuestros próximos músicos, cierto; es más complejo que nosotros nos

fijemos: Tin-totototo-tin-toto (Minuet de J.S. Bach) a que nosotros nos fijemos: Parapapirapatotín-tiratataá (La Pollera Colorá). -**Yo tengo que entregar al final de la tercera presencial el Minuet en Bajo Eléctrico**- Ah bueno Imagínate eso; chévere, importante, y como enriquecedor para los músicos, pero prioridad tiene que ser lo nuestro, -**Lo autóctono**- exacto, acompañado de la técnica y acompañado de nuevas armonizaciones, y acompañado de todo lo que nos tiene que servir, tener una cantidad de músicas desarrolladas en el mundo pero que nos sirvan para implementar lo nuestro y tener lo nuestro como algo real, como algo importante. No puedes venir al caribe a estudiar música del caribe colombiano, tienes que venir al caribe a estudiar el Sherni o a estudiar Anna Magdalena, no tiene sentido, para que tenemos una Facultad de Artes entonces, y ¿donde está la investigación?, no hay investigación de hecho en toda la educación no hay investigación, pero en el caso de lo musical está más grave. Ahora fíjate tenemos más de un millón de músicos haciendo lo que yo digo que se llama la música del caribe colombiano, música del caribe colombiano es un torrente sonoro donde están inmiscuidos todos los sonidos del caribe desde el Cabo de la Vela hasta el Darién y hasta San Andrés cierto, inclusive lo de San Andrés es un medio homenaje a la bandera como por tener en cuenta que San Andrés aparece en el mapa cierto pero podríamos hablar más de los siete departamentos, sin dejar de decir San Andrés; pero todo lo que nos ha pasado aquí durante 500 años de interacciones ha dado unas formas: Así como el Minuet, nosotros tenemos La Chalupa, así como el rondó o como... lo que tu quieras; las grandes suites, lo que quieras llamar dentro del Jazz, todo el movimiento en vivo, el Free-Jazz, todo eso que ha sucedido en Estado Unidos también ha sucedido acá; la diferencia que nosotros no hemos implementado eso dentro de la investigación, en la educación, sino que siempre hace parte del mal llamado folclor, nosotros decimos: “No es que eso hace parte del folclor”, “Somos músicos folclóricos”; no no, sino hay la técnica no pasa nada. ¿Porque pudo Joe Arroyo levantar la bandera de la música del caribe y tocarla en los cinco puntos cardinales?, ese fue el verdadero legado de Joe para mí, haber podido decir en Inglaterra el 2 de julio del 89 “Esto se llama música tropical del caribe colombiano y allí está y se proyecta todos los días de alguna forma en cualquier medio de comunicación, verdad. Que Zumaqué ha podido decir eso poniendo a la Orquesta de San Petersburgo a tocar la música que él hace, cierto. Pacho Galán ha logrado que lo interprete Saville Burato, la Orquesta Filarmónica de no sé dónde; el propio Joe recibió un homenaje de Berklee con nuestras formas musicales, nuestro chandé, nuestra cumbia, todo lo que viene del género de la cumbia para abajo, el mapalé, la chalupa, el cumbión todo eso; todo eso está dentro del marco de lo que es la música del caribe colombiano, y hay más de un millón de personas en el caribe y en el mundo haciendo eso; y nosotros, los estamentos están de espaldas a eso, el estamento político, el estamento educativo: “No lo que pasa es que Lecuona es mucho más elaborado que Chelito De castro”, si, si lo sabemos, pero necesitamos hacer 300 Chelitos De Castro, ves, porque es fácil irse a decir “mejor escucho Lecuona, y escribo sobre Lecuona y me gusta Lecuona” ¿y Ropain qué? “Me gusta Ben Newman” ¿y Lucho Bermúdez qué? Si ves. Entonces todas esas son motivaciones que yo tengo para seguir adelante en todo lo que he recibido; este es un discurso medio político y medio social visto desde lo musical, pero desde mi punto de vista como músico. Entonces yo he tratado también de levantar esa bandera porque a mí me ha tocado. A mí me tocó por ejemplo una experiencia que también la vivió Chelito, tu se la puedes preguntar, nosotros fuimos a tocar al Madison en un evento que era netamente para Boricuas, o para gente que le gustara la salsa, con Joe Arroyo, en ese momento Joe Arroyo tenía pegado una cumbia y tenía pegado una cosa que él llamó Joeson y nosotros tocamos “La Noche” y tocamos “A mi dios todo le debo”, y se quería caer, las 25.000 personas del Madison con nuestras formas musicales, nuestras autóctonas nacidas en el caribe, entonces nosotros no podemos estas más de espaldas a eso, la academia no puede estar más de espaldas a eso. Fíjate lo que van a exigirte que toques al bajo cierto, eso no debe ser una exigencia, la exigencia debe ser algo del caribe, porque tú eres caribe.

***Y porque la escuela está acá; o sea si yo quiero aprender que se yo, algo más clásico pues...***

Entonces fíjate cuan desenfocados estamos de nuestra formación musical, que hacemos músicos que tienen un estándar de conocimientos por decir, una información cultural musical del mundo, pero poca profundización en la investigación, y poco o nada del sentido por lo menos patriótico de decir que soy caribe. - **O cultural, del sentido cultural como tal**- Bueno de la cultura apropiada como parte de lo que somos. Es que si realmente no hacemos

nuestras propias cosas, García Márquez dice que no vamos a ser nunca libres; eso quiso García Márquez de ir a Estocolmo, con un conjunto vallenato, de decirles: “Esto existe, esto no lo escribí yo allí y se me ocurrió un día, es que esto es lo que estoy viendo todos los días, miren”, llevó a Poncho Zuleta y llevó a un conjunto vallenato, y todos esos personajes; o sea imagínate la sensación, no de ahora de Poncho y Emiliano Zuleta, y no porque sea Poncho y Emiliano Zuleta; estaba mostrando unos personajes que son de la vida real y que son como lo que somos; entonces lo quería poner allí para que vieran que lo que él había escrito es nuestra realidad, ves, por eso los puso ahí, para que vieran como cantamos, cómo nos expresamos, como sentimos; ya. Por lo que él dice precisamente: “Mientras no nos expresemos con elementos propios, no podremos ser libres nunca”. Entonces nosotros como caribes tenemos expresarnos con elementos propios; que necesitamos enriquecernos con todo el conocimiento del mundo, si claro, todos, es más ¿porque no? Con toda la técnica del mundo, sí; pero a la hora del examen final tienes que hacerlo sobre algo caribe donde tengas todo involucrado. Esa es mi discusión con la gente que está al frente de la educación aquí, ves. Entonces como puedes desconocer tú por ejemplo el trabajo de Pacho Galán, no se puede desconocer; y yo acabo de hacer para 440 niños un trabajo con Alclena, y casi siempre que llegaba al aula preguntaba: “Hola como están, yo vengo aquí a recordarles que ustedes son dueños de un legado, el legado de la música del caribe colombiano que tiene unos magníficos creadores, interpretes, de los últimos 120 años para acá muy conocidos en el mundo; ejemplo un señor que se llama Pacho Galán y la mayoría de la gente no sabía quién era **–Los niños–** Los niños no sabían quién era, se acuerdan de Joe o se acuerdan de Checo como referente o de Coronel, por su publicidad en televisión, etc.; pero la gente no sabe para donde va en ese sentido. Y esa ha sido una falla nuestra, una cosa de que la parte de cultura, la parte de la educación no está inspirada en nuestras propias cosas; nuestra educación musical me refiero, para no meterme en camisa de once varas y decir otras cosas. Bueno, pasado este momentico de motivos de ese discurso ¿de qué otra cosa quieres que hable?

*Lo que tiene que ver con qué sentido tiene para ti la experiencia de creación, para ti no solamente es la experiencia de creación, sino realmente lo musical en torno a lo autóctono del caribe colombiano; tú dices yo también hago gestión, no solamente compongo, también hago arreglos, o sea que realmente, si, o sea la pregunta un poco, es como el tema es creación musical es un poco dirigida a qué sentido tiene para ti crear, o sea cual es el significado intrínseco que para ti tiene la creación de la música; eso por un lado. Pero como tú de alguna manera explicas otro tipo de actividades que no solamente son la creación, estás igual respondiendo la pregunta, es decir, el significado que para ti tiene el hecho no solamente de crear sino de gestionar o de impulsar la música del Caribe colombiano es lo que también le otorga de alguna manera algún sentido a tu vida, a tu existencia.*

Si claro, o sea definitivamente. Lo que pasa es que me ha tocado abrirme a intentar yo mismo proporcionar espacios para lo que yo pretendo decir en mi discurso.

*¿Te pareció que la creación no era suficiente? ¿Crear música del Caribe colombiano no agotaba?*

No... cuando veo... por ejemplo... y no porque Zumaqué esté pues inmerso en esta tesis; cuando yo veo por ejemplo la lucha de Zumaqué con una sola bandera por todo el mundo, diciendo “Nosotros existimos, Si si, Colombia, si si Caribe”, cuando yo veo eso, esa lucha de él, por lo menos cuando vi lo que viví con Joe, cuando Joe dijo “No puedo seguir haciendo salsa en Medellín, sino que tengo que ir a hacer, si es salsa hacerla en el Caribe y hacerla con sonido caribe, y mi sonido caribe tengo que decirlo, tengo que hablar de mi negrura palenquera, tengo que hablar lo que viene del barrio Nariño que es un residuo palenquero, un refugio más bien, palenquero; cuando vi todo eso que he vivido, cuando veo el hecho de que por ejemplo mi pueblo que tiene un legado que es del viejo Julio Ojito que era mi papá que dejó más de 300 canciones que casi todo el pueblo se la sabe, entonces veo un gran patrimonio sonoro tirado; entonces me toca tratar, de alguna forma, de intentar que la gente despierte y me toca a mí mismo caminar hacia la posibilidad de gestionar espacios, espacios de ejecución, espacios de divulgación y de desarrollo, ves. **–Además de mostrar tus composiciones del Caribe–** Si claro, eso es lo que intento hacer. Y además hacia el hecho de proponer que su gente, que empecemos a crear el nuevo sonido del Caribe, inspirado en todo lo que hemos tenido, en eso que te digo hemos tenido 500 años de interacción con todas estas músicas. Ahora mismo



tenemos en la ciudad una pequeña colonización cubana allí, amamos lo cubano, somos cubanos, queremos cuba, tal y tal, tenemos amigos cubanos, los adoramos, tal, tal, todo, cierto, bacano, ¿ajá y el merecumbé que? ¿Me entiendes? ¿Ajá y quién toca un tambor alegre bien? “No que yo toco bongó... no si chévere, pero el tambor alegre ¿Qué pasa? ¿Y el porro qué?”. Entonces esa llamada de atención constante me toca abordarla, me toca estar en eso todo el tiempo, con los estudiantes, con la gente que se me acerca: “Ajá y que, pa’ cuando”. No solamente eso, yo creo en toda la modernidad, en los sonidos electrónicos, creo en todo lo que pasa, en todas las fusiones, en toda esa cantidad de elementos, pero chévere que podamos tener también fusiones inspiradas en el Caribe, en nuestro Caribe me refiero, que podamos hacer nuestras propias cosas, con nuestras propias sonoridades; eso es lo que quiero. La contemporaneidad es necesaria, y la imitación de los nuevos sonidos que se dan, de música comercial, popular, no podemos desconocerla, pero el hecho de uno usarla en favor de... en el hecho de mantener el legado presente y tratar de impulsarlo pa’ lante, siempre estamos en mora de eso. Por eso se da el fenómeno de que a través de World Music un circuito de música en el mundo que existe, es donde medio pueden fluir nuestras cosas, Totó La Momposina, de pronto un poquito de lo de Bomba Stereo que son sonidos electrónicos mezclados con folclóricos autóctonos, lo de Sistema Solar también. A mí me da risa cuando por ejemplo, me da una combinación de risa y de otras cosas más, cuando la gente habla en tono despectivo de la Champeta como si la champeta la hubieran hecho no sé dónde; la champeta es un producto nuestro: “Ah pero es que son las guitarras de la soca africana mal tocada”; pero esa es la interpretación de los que estamos aquí de esa África que tenemos, nosotros tenemos otra África aquí; entonces quieres que la champeta suene lindo, dedícale tiempo a la champeta; es como un estar eso, de eso se trata mi discusión. Me quiero salir del tema pero es que se me pega el....

*No, pero importante. De pronto no será a corto ni a mediano plazo que alcancemos a mirar el impacto de esto de lo que tú has estado hablando todo el tiempo, pero ósea pienso quizás que en este momento nosotros no alcanzamos a dimensionar la magnitud de la consecuencia de eso de lo que tu estas proponiendo, o sea realmente incluso empezar una formación musical desde lo nuestro, agregarle todo; no al revés como se hace, o sea digamos, formarte en lo clásico y mirar como tú de alguna manera articulas lo clásico con lo autóctono o del Caribe Colombiano, sino al revés – Ver cómo me sirve lo clásico- Exacto al revés, iniciar desde lo nuestro y yo pienso que fluye más naturalmente como tu todo el tiempo lo has dicho, o sea a ti el tema del trópico y del Caribe colombiano te fluye naturalmente en tus composiciones, en tus arreglos, etc., y es como si lo estuviéramos haciendo al revés, o sea, primero forzarte a que tú tienes que tocar bien todo lo que tiene que ver con lo clásico, y luego de, es que se te involucra o se te incorpora lo del Caribe colombiano y no, pienso que proceso debe ser al contrario. Por eso te digo quizás, bueno no sé, ojalá estemos vivos para ver la consecuencia de esta propuesta que tu tienes y por la que tu luchas, pero igual hoy en día lo que te digo, o sea pienso que no alcanzamos a dimensionar aún la magnitud del impacto que eso va a tener no solamente en la vida del músico, sino del habitante del caribe colombiano.*

Es que yo no puedo ir con una bandera en el mundo diciendo que yo toco bien ¿Qué es lo que tú vas a tocar? El Minuet de... **–de Johan Sebastian Bach-** Y lo vas a tocar en Rusia, no te paran bolas, eso se ha hecho no sé cuantos años en Europa, y los niños nacen en eso, no tiene sentido. Entonces nosotros tenemos nuestra propia bodega de cosas que salen del resultado de como comemos, como sentimos, como caminamos, como vestimos, como vivimos. Entonces tenemos unas manifestaciones propias, unas formas propias.

*Y se me hace tan, o sea no sé si el término sea “peligroso”, peor por lo menos si pienso yo como psicóloga un poco en contra de digamos la salud mental, el hecho de ignorar eso, porque estamos ignorándonos, o sea nos estamos anulando prácticamente.*

Mira, el mejor músico de Berklee en el año 94 o 95, o perdón, antes, creo que 85, 86 no se, fue el Maestro Toño Arnedo. El hizo una aventura hasta que fue reconocido como músico del jazz, y Toño finalmente por ser Colombiano le tocó coger una línea, que se llaman cruzados, que son músicas hechas de otras formas para ser inspiradas en el jazz, porque finalmente como jazzista no le creen, porque es que el jazz es de los gringos, pero a nosotros nos venden

la idea que nosotros podemos ser jazzistas mejores que los gringos; si podemos estudiar el jazz, si podemos llegar a ser buenos, y puede que el 0,1% de los músicos que se dediquen terminen siendo buenos jazzistas; pero si nosotros tenemos una gran tarea, usemos los elementos que nos da el jazz para sacar adelante la tarea ¿si me explico?; es lo que trato de decirte.

*Lo que yo te contaba de, digamos de, no sé si conveniencia, de comenzar primero con lo clásico para mirar que de lo nuestro se le articula a lo clásico, sino al revés; o sea comenzar con lo nuestro y mirar que de las otras músicas se le puede articular a lo nuestro.*

Y como se puede investigar para implementar las formas en la educación y qué alimenta el éxito ¿si me explico? allí es donde está el éxito, que nuestras estén implícitas dentro de la educación. – *Claro que se involucren desde la formación misma*- Si no, grave. Y si, además de eso hay que ver el Minuet y además de eso hay que entender el cifrado americano.

### **ENTREVISTA A SUJETO DE INVESTIGACIÓN No. 3 - OCTUBRE 15 DE 2012**

*La primera pregunta que le quiero hacer Maestro es: ¿Cómo es la experiencia de la creación de una obra musical en su caso? ¿Cómo puede de alguna forma usted describir la experiencia de la creatividad musical al momento en el que usted se encuentra como ejerciendo esta actividad de creación musical?*

Ok, eh, antes que nada creo que son aproximadamente las 11 de la mañana. -*Si*- Ok. Eh, ¿cómo es la pregunta otra vez?

*¿Cómo es la experiencia, cómo siente, o cómo considera usted que le ocurre a usted digamos experiencialmente la vivencia de la creación musical?*

Ah ok. Allí hay algo importante que decir, que está en la base de todo lo demás, y es que la música tiene dos espacios: Uno físico y uno mental diría yo, es decir, que se superponen o conviven permanentemente cuando uno está haciendo música o escuchando música de manera consciente; es decir, yo oigo el sonido, el sonido me afecta inmediatamente, mi mente y mi espíritu. -*¿Lo escucha dice “yo oigo el sonido” en un instrumento o mentalmente?* No, hablemos de música, estamos hablando de música, yo oigo música, o lo que yo identifico como música y afecta por supuesto es un fenómeno físico que le da al oído, pero en un momento dado eso se vuelve una serie de pulsiones eléctricas que le hacen a uno percibir una imagen sonora que uno identifica como sonido y como música. Ok, entonces ese es un espacio, o digamos ese es un momento de esos dos espacios, uno físico y uno mental.

Pero hay otro momento en el que la música puede ser total y absolutamente ajena a la realidad física, es decir uno puede imaginar esa imagen mental y escuchar perfectamente bien el sonido, ¿ya?, y por ende música. Entonces, a mí me pasa que yo mantengo llamémoslo pensando en música es decir yo muy a menudo, y ese a veces pienso que de pronto algo inconsciente, muchas veces conscientemente, me pongo en la posición de imaginar música, y en esos espacios, ese es el otro espacio, físico y mental, ese espacio puede ser digamos así relleno por experiencias musicales anteriores, o por digamos así un momento de ideas, de sonoridades que van saliendo y que uno va construyendo mentalmente en donde yo diría que es digamos así el inicio, la génesis de la creación musical.

*Experiencialmente usted, en el caso suyo, por ejemplo ¿involucra a nivel de la corporalidad la experiencia de creación? ¿Cómo se manifiesta en usted digamos a nivel del cuerpo ese momento en el que está creando? Hay alguna particularidad, ¿le ocurre algo en especial cuando está creando?*

Si, si si, porque bueno, digamos, sí, ese es el origen, ya, una cosa es la idea y otra cosa es la materia, es decir, y eso es lo más difícil de todo, es decir, esa idea inicial, porque a mí me ocurre que yo difícilmente concibo una obra en su totalidad, la totalidad se va construyendo, porque la música es una experiencia... la composición musical es una experiencia casi que orgánica en el sentido de que nace, crece, se desarrolla y concluye, ya, entonces bienaventurados aquellos que ven la conclusión de una, yo no, yo la construyo, pero la construyo a partir de ese elemento inicial; es decir ese mismo elemento inicial se identifica así mismo y va creciendo, y se va reproduciendo, y va generando nuevas cosas, pero generalmente es como una observación de cómo el mismo objeto musical va creciendo. Eh, pero llega un momento en que todo eso hay que aterrizarlo en el papel, y eso es lo más difícil porque yo creo que eso le sucede a toda persona que tiene una idea, que en el fondo es una conducta humana o una condición humana ese tipo de experiencias mentales y creo que deberían... de alguna manera deben estar ligadas en el hecho de que ciertas ideas se vayan hacia lo musical y otras ideas se vayan hacia las invenciones y otro tipo de cosas. Entonces, cuando uno tiene una idea y ya va más o menos trata uno de aterrizar la cosa, allí es donde vienen los problemas, porque todo en la mente suena maravilloso, jejeje (risas), todas las ideas son buenísimas, pero, ponerlas en papel eso es un camello espantoso, eso requiere mucho trabajo, mucha dedicación. ***-Yo le había más o menos preguntado si corporalmente usted siente algún tipo de particularidad al momento de crear-***. Ah sí, entonces, en la materialización yo si uso mucho todo lo que me entorna no solo la parte corporal sino la parte visual, yo casi que compongo dibujando. Y la parte corporal también, es más cuando yo por ejemplo compongo obras para instrumento... en una época compuse para dispositivos electrónico o electro-acústicos, que llamaban en su época, pero me he ido hacia lo instrumental, y tú sabes que uno escribe y después uno no tiene la destreza para manejar instrumentos, yo no la tengo; porque es muy difícil manejar un instrumento u otro; por ejemplo ahorita estoy escribiendo un cuarteto de cuerdas y yo no toco violín, e imposible yo nunca voy a llegar a hacerlo; pero si cojo el instrumento, lo siento, me lo pongo, en posición, lo exploro, por todas partes como si estuviera realmente conociendo un objeto nuevo para uno, pero que debo conocer físicamente la postura del cuerpo y todo en su totalidad, entonces eso tiene que ver con el espacio, el sentimiento del músico hacia él y la relación del cuerpo con el instrumento; para mí es esencial porque entre otras cosas el sonido se ve afectado por la manera cómo se ejecuta; entonces el movimiento del cuerpo en el resultado final es fundamental. Entonces yo creo que en la composición musical si es importante el gesto instrumental, siempre lo tengo en cuenta; algo uso del cuerpo mío propio con relación al instrumento o escucho el instrumento; cuando he compuesto para guitarra igual eso me quedo meses abrazando la guitarra y en fin; cuando he escrito para instrumentos de viento en la medida de lo posible hago lo mismo, y cuando trato de conjugar el sonido con su imagen gráfica siempre termino haciendo cosas visualmente... me dejo llevar por la... así como me dejo llevar por la idea musical, la imagen mental que te hablaba ahora, que el mismo sonido se va desarrollando solo, va creciendo solo, prácticamente, lo mismo hago con la parte visual yo veo que: “miércoles esto como que se ve bonito, tatatá y pongo aquí”, y me dejo influenciar por eso ***-Cuando lo está escribiendo-*** cuando lo estoy escribiendo porque considero de cierta manera que todo está ligado, absolutamente todo está conectado, entonces lo que se ve bonito suena, y lo que suena se ve y así sucesivamente.

***¿Hay una conjugación no solamente de la sonoridad, realmente, sino en el caso suyo la parte visual de cómo se ve la obra digamos en la partitura, d alguna manera ejerce algún efecto?***

Si, si, si, ejerce algún efecto, porque es que lo que te digo, la luz y el sonido son... alguna relación muy estrecha tienen que tener, que científicamente no te la puedo dar; inclusive hay el fenómeno de la cinestesia, que tú debes conocer... ***lo táctil***... no, que existen compositores que escuchando sonidos veían colores, o ven colores y oyen sonidos; eso se interpreta como una, malformación no, pero si una situación que el cerebro equivocadamente ante un estímulo “pum” reacciona otro sentido. Pero de todas maneras, sea o no sea digámoslo así un mal funcionamiento de la percepción cerebral, el sonido y la luz están conectados en alguna parte, y yo en vez de averiguarlo, esencialmente lo vivo.

*Ok. Y de alguna manera usted pudiera, en el caso suyo al momento de estar creando, no sé, hablar quizás de un estado diferente de conciencia o de estado de ánimo... es decir, esa experiencia, esa vivencia como tal en el momento de la creación, se manifiesta en el caso suyo cómo?*

Lo que pasa es que ese momento mental del que te narraba ahora donde uno escucha el sonido “tran” por aquí es la cosa, “tran-tran” uno se imagina esto y lo otro y esto, comparado al ejercicio de la composición, es muy pequeño; *ah ok*; excepto aquellos bienaventurados que han percibido la obra de una, y sencillamente transcriben lo que ya saben; pero sucede una vez en un millón de casos; de lo contrario uno tiene como ese click mental en un momento dado, de que uno escuchó: “ajá, por aquí va la cosa, chévere, y tran” y entonces uno va y aterriza digamos en la dimensión de nuestra realidad y se pone uno a escribir o a desarrollar eso y se demora uno cien veces más tratando de desarrollar esa minúscula idea que la idea misma, entonces proporcionalmente uno la mayor parte del tiempo uno no está en éxtasis, uno está sudando y preocupado; *en la parte artesanal digamos, el oficio*; y “miércoles, y esto como es”, es decir, resolviendo problemas netamente acústicos, orquestales, armónicos, o sea ya entrando en materia de todo lo que implica la composición, que uno no puede dejar de lado el más mínimo detalle, entonces uno tiene que saber todas las cualidades del sonido, total control de todas ellas y con eso a una imagen mental que se tuvo en un momento dado que fue maravillosa, porque todas las ideas son maravillosas; entonces uno se demora mucho más trabajando de lo que uno está en un estado de inspiración total, desafortunadamente; para mí, no se los demás, pero...

*A pesar de que es en un solo momento digamos, una cosa breve una cosa muy corta, que usted decía: “luego uno tiene que ya aterrizar en lo real” o sea, ¿a ese click mental le podríamos denominar una experiencia no real?*

No, yo pongo real en comillas no, porque la realidad ¿Cuál es?

*Exacto, entonces esa irrealdad, un poco describirla en el caso suyo ¿cómo se manifiesta?*

Para mí es uno de las grandes placeres que hay en la vida y es sencillamente la imaginación, eso no creo que esté limitado a la creación musical, yo creo que eso es una cualidad del ser humano, todos tenemos la capacidad de crear, porque tenemos imaginación. Entonces hay momentos en que esa imaginación llega lejísimo, y son momentos muy placenteros porque uno de cierta manera —eso de pronto lo sabes tú mejor que yo— se desdobra e ingresa uno a un mundo -solo por descripción- propio; porque bueno, propio no es porque no sabemos nada, pero si de pronto esa facultad de transgredir el yo, el ahora, la realidad inmediata y estar en un mundo en donde la idea hace que las cosas se pongan en un lugar muy placentero; uno ni siquiera sabe si la voluntad está obrando allí o no, de pronto sí, yo creo que si, por que ajá, uno dice, uno empuja hacia dónde quiere llegar; por ejemplo a mí me dicen una guitarra y yo enseguida escucho una guitarra, haciendo que? bueno; pero si hay un cierto acto de voluntad, habría una cierta dosis de voluntad en ese destello de ideas que puede ser instantáneo o puede ser que se yo puede durar un tiempo. Pero en la mayoría de los casos, en todo caso para mí, es un don de Dios, eso no tiene... o es un regalo, o sea es un... está ahí para que nosotros bebamos de ello o de ella, de eso.

*Está allí, o sea de alguna manera si hay implícita una especie de voluntad porque lo que le corresponde al creador es ir en busca de... de eso que está allí.*

Seguramente que sí; si, yo pienso que todos lo tenemos pero de pronto la gente no se da cuenta, yo no sé.

*Es como una especie de segunda pregunta, y es distinto a cómo es la experiencia; y ya es como: ¿cómo es enfrentada o confrontada, es decir, usted echa mano de algún tipo de recurso psicológico; es decir justo en ese momento cuando usted está en esa situación de que le llegó la idea y está en el proceso de moldearla o de crearla ¿cómo confronta usted esa situación?*

Es interesante el término que escoges para preguntar, porque hablas de una confrontación.

*¿O cómo es enfrentado ese momento o esa experiencia?*

Hablas de un enfrentamiento. Y tienes razón, hasta cierto punto tienes razón, no sé escoges esos términos, pero es cierto, es una confrontación ¿en qué sentido?, la idea es maravillosa, pero una idea no hace una obra, entonces surge la idea pero no friegue yo tengo que escribir es una obra; y una obra requiere de un esfuerzo muy grande porque aparte de resolver todos los aspectos técnicos, musicales, debe ser, debe justificarse a sí misma, las obras importantes están allí porque tienen que estar allí, porque es absolutamente plena; afortunadamente todo el mundo tiene gustos diferentes, y por eso hay tanta plenitud, y tantos tipos de música y tanta diversidad, pero de cierta manera la obra debe justificarse a sí misma y esa validez la da de cierta manera el que la escucha, que entre otras cosas puede ser uno mismo. Entonces esa realidad es durísima porque es aquella imagen que algunos dicen que el creador tiene el papel en blanco, esa es la confrontación y el dilema: cómo hago yo para escribir una obra de apenas una idea, entonces es un gran reto, una gran aventura, un viaje, muy espinoso muy doloroso, pero inmensamente gratificante, porque cuando uno concluye, si es que uno concluye, porque a veces no sucede, uno queda perplejo de lo que hizo.

*¿Y la connotación de doloroso y espinoso en qué sentido o en qué momento de la experiencia?*

Bueno, es un poquito dramatizado, porque es que la gente cree, no te incluyo, pero algo, de pronto sí, no lo debería usar en esos términos pero hay un sentimiento de facilidad en esta situación y es todo lo contrario, no solo por encontrar... porque uno lo que descubre es un tesoro; digamos uno sabe que el regalo está ahí, y uno lo que está es destapando el papel de regalo y uno (señas de destapar con fuera un regalo) y saca uno una obra; pero es algo trabajado, no es una inspiración permanente y constante como te dije antes, sino es algo luchado, es como si el papel.. Los niños cuando ven un regalo es: miércoles y como se destapa esto y cogen por aquí y por allá, ta-ta-ta, y a veces ese paquete está más empaquetado que el diablo y ajá y las cosas... no descubre nada; entonces, existen dificultades, existe trabajo, y existen aciertos y desaciertos porque como te digo es como una experiencia, es una aventura, de cierta manera, como si te encontraras en un medio cuasi-selvático y sabes en donde estas y sabes a dónde quieres llegar, pero avanza, por dónde vas a coger, entonces uno puede coger por aquí y encontrarse cosas preciosas o encontrar por acá y encontrarse otro tipo de dificultades, y en sí, así es que se vive un poco la confrontación de la que hablas, con aciertos y desaciertos, pero para mí si bien me siento privilegiado de poder haber descubierto esa posibilidad de sencillamente ir y de beber del manantial de la imaginación, me cuesta mucho trabajo concretar las cosas.

*Y es parte de esa incertidumbre como usted decía, muchas veces concluyo otras veces, o sea realmente no se sabe cuál va a ser el final de ese proceso de creación.*

Si, en mi caso concluyo; me ha pasado muy pocas veces, pero me ha pasado, en donde circunstancias ajenas a uno o en fin, pero a mí me pasa algo y es que si bien no escribo mucho, y no escribo mucho porque es que no me dejan, es decir yo quisiera vivir en un estado en que yo lo único que haga fuera eso, escribir música, pero ajá, no estoy remunerado para eso, o no lo que se requiere, entonces por mí fuera permanecería escribiendo; y ¿cuál era la pregunta? *Que realmente es un camino incierto, o sea nunca se sabe, nunca se está seguro de que se va a finalizar o culminar...* ah, no pero yo, no, a eso iba, que en mi caso toda la música que he escrito se ha interpretado en vivo y en directo y en concierto, o se ha grabado o se ha hecho alguna cosa. Entonces escribo poco pero no es como los compositores que escriben y escriben y escriben, y las obras no se oyen o nunca se tocan y quedan guardadas en el cajón; no a mí no me pasa eso; por ejemplo ahora, estoy azarado porque tengo que cumplir con el Banco de la República ahorita en un mes tengo que entregar la obra y estoy... me gustaría haber avanzado más; tengo que terminar, como sea.

*¿Se le genera angustia a usted en esos momentos en donde necesita realmente culminar algo y se da cuenta que en el proceso no está cumpliendo?*

Si claro, claro, porque llega por ejemplo lo que te digo ya la idea, si ya la tengo, ya ta-ta-ta, escrita, estoy en esas, estoy confrontado a muchas hojas de papel en blanco y tengo que concluir con una obra que por lo menos a mí en ese trayecto me haya convencido, y eso sería suficiente; porque después, que es el otro pedacito, afortunadamente me acuerdo, es la confrontación con el otro, que también es una confrontación; o sea hay dos tipos de confrontación: esa inicial que transcurre a lo largo del proceso, y esa cuando les cedés la música al mundo, ya; y es como dicen algunos, se desnuda uno ante los demás, ante una obra que ve tú a saber cuál será la reacción del público, esa es otra confrontación.

*O sea, ¿hasta que usted no se sienta plenamente satisfecho como dijo ahorita, o sea hasta cuando usted no esté convencido de que lo que realmente va a salir a la luz cumple como con lo que usted realmente quería no la suelta, no la muestra?*

No no no... es decir satisfecho de haber llegado de A a B, de haberme aventurado, de haber concluido, de haber... pero esa satisfacción es a título personal... **ajá, usted habló de sentirse convencido;** exacto, porque si yo me siento convencido, para mí es lo más importante; si resulta que esa obra que a mí me convenció no le gustó a nadie, no me importa, no me importa, porque yo hice lo tenía que hacer, que era expresar lo que quería expresar en ese momento; y algunas veces me ha pasado. Pero lo más importante allí es que concluyo porque concluyo, concluyo porque concluyo. Y en alguna oportunidad un maestro mío me dijo algo muy importante, que he venido practicando, y es que yo le llevaba y le llevaba trabajo, y le llevaba trabajo y le llevaba trabajo y él dice: “oye pero ajá, está bien”, entonces me decía: “me traes una obra y luego me traes la misma obra y luego me traes la misma obra y ta-ta-ta y miramos y ta-ta-ta, y corregimos y ta-ta-ta: “Lo que aprendes, lo puedes aprender con una obra nueva, porque si no te vas a quedar remendando la misma obra por siempre”; entonces yo digamos acepté, le seguí la corriente y desde entonces sé que la obra puede tener defectos pero total la concluyo y esos defectos o esos errores o esos aspectos que no me satisficieron plenamente los tomo como un proceso de aprendizaje para la otra obra y así sucesivamente; es decir, así salió, así suena, así la tocan, el que le guste le guste, y al que no le guste no le guste, porque si no, nunca acabo nada; y si se trata de satisfacer a los demás, tampoco vas a acabar nunca; la satisfacción personal aunque suene como se dice egoísta, es esencial en esto en todo caso para mí, porque en el fondo digamos así la razón de ser es a fin de cuentas que la música es el alimento de algunos y es casi como un vehículo que te conduce a estados de enriquecimiento espiritual muy importantes para tu desarrollo, así lo entiendo yo. Entonces cualquier acto que aparentemente suene tan egoísta como: “a mí me importa un bledo lo que el otro” no es tal en el sentido de que a fin de cuentas la razón de ser es un estado sublime de consciencia o no sé cómo lo llamen, pero digamos espiritual en todo caso; tiene una connotación espiritual.

*Que usted o sea ahora tomando el tema del “otro” ¿considera usted es una especie de comunicación entre usted y el otro?*

Claro, en algún momento te dije que en el fondo la energía de reproducción del sonido, porque el sonido es energía en movimiento, entonces infringir esa energía a través del cuerpo afecta -te acuerdas que yo decía- afecta el sonido; ¿y la pregunta cuál era? **Que si hay comunicación, es decir como usted está hablando que la comunicación es de alguna forma espiritual;** ah exacto, ese sonido para que exista tiene que ser escuchado, entonces allí la comunicación tiene que ser... hace parte del evento acústico, casi; o sea, el sonido, tu puedes infringir energía, generar movimiento periódico de tal forma que suceda, o que se lleve a cabo un sonido, pero es un sonido o que bien el otro no escucha, es como si no existiera; entonces siempre hay otro que escucha; lo que pasa es que ese otro puede ser uno mismo; entonces es ahí cuando surge la pregunta: “¿bueno yo hago música para mí mismo?” Sí... sí; y creo que de cierta manera lo que hacemos es que esa emisión de sonidos que uno genera van a entrar en sintonía con otros aspectos de la naturaleza que están vibrando en la misma frecuencia, de esas personas, o que se yo; o animales, porque a los animales les gusta la música, o plantas, o que se yo; uno entra en sintonía con el universo de cierta manera.

*Exacto, o sea en el “otro” estamos incluyendo realmente la otredad que no solamente es uno mismo como el creador sino...*

Y que va más allá de lo humano.

*Correcto.*

*Esta sería la última pregunta, tiene que ver con el sentido que tiene para usted crear música. O sea, ¿Cuál es el significado ya que en su vida personal o íntima o experiencial le otorga a crear música? ¿Qué sentido tiene o qué significado tiene para usted esa actividad como tal?*

Creo que algo dije ya en la última respuesta, porque el significado es fundamentalmente espiritual; yo considero que la música, el sonido tiene un poder en el ser humano muy grande; poder en el sentido de que le toca, le afecta, le atañe, le conduce, le genera, le hace, es decir, tiene un efecto muy grande, y entre otras cosas se sabe que desde por lo menos 200 o 300 o 400 años Antes de Cristo, hay evidencia de que la música siempre acompañó al hombre, a la cultura, entonces por qué carajos el hombre casi que ha existido con música. Es porque la música tiene un poder en el sentido que va más allá de nuestra comprensión. La música por consiguiente nos permite de pronto entrar en contacto con estados elevados del espíritu humano, y esa es la única razón por la cual me siento enormemente privilegiado de vivir para, por, con y de la música, porque me hace estar a diario en contacto de cierta manera con eso, que no sé qué es.

*¿Siente un estado especial digamos, por dedicarse a la labor de crear música?*

Si, si porque es muy importante, la importancia de la música va más allá de nuestra misma capacidad de entender; y si no fuera importante no hubiera estado allí siempre; si no fuera importante no ejercería sobre nosotros todos a título individual, a título colectivo tanta incidencia, tanta... si no fuera importante, dime tu una persona que conozcas en tu vida que no le guste la música, algún tipo de música le gusta, mucho o poquito, pero ¿nada?, ¿porque?: La música es energía en movimiento, y el movimiento está en todas partes; o sea todo se mueve, absolutamente todo se mueve, y se mueve a un ritmo dado, se mueve a ciertas frecuencias, entonces existen frecuencias que a nuestro nivel de entendimiento se interpretan como sonidos, pero estos sonidos que nosotros escuchamos y que identificamos como sonidos tienen que estar absolutamente relacionados con los sonidos o los movimientos en los cuales estamos y de los cuales dependemos que son los movimientos del universo.

*Usted mencionó un término, que es PODEROSA la música, es decir, en ese sentido, no se le está haciendo como suficiente justicia a una parte de la experiencia humana que debería tenerla, es decir, ¿no se le adeuda un poco al arte de la música un mayor reconocimiento? Es decir, a título personal suyo, en el caso suyo que de alguna manera ejerce esto de la creatividad musical y en su vida personal ha sido poderosamente positivo todo el tiempo el tema de estar, trabajar para la música y estar inmerso en la música, puede dar incluso usted testimonio de que realmente es un elemento que puede influir en la salud mental, en el mejoramiento de calidad de vida; o sea en ese sentido no siente usted que de alguna forma no se le ha hecho justicia a la música y digamos otorgarle un puesto que realmente se le está como adeudando hasta el momento? ¿Qué opinión le merece a usted de pronto quizás el hecho de no usarla como elemento, como un recurso clave para de alguna manera impactar positivamente en la realidad humana?*

Lo voy a responder de dos formas: A título personal y una percepción general. A título personal yo me dedico a la música, es decir, la música es lo que es, la música... la retribución que me ha podido dar a mí es –como te digo yo- es inocua, si se pregunta, porque no hay retribución alguna, ya, en que ¿sentido? yo siento que... es decir, nunca he pedido más ni deseado más de lo que es, y de lo que hay, y de lo que está, porque es que mi relación con la música nunca ha sido de intercambio, en el sentido económico y me agrada tanto no haber optado por ese camino, porque sé que muchos optan por ese camino, es decir la gente se vuelve músico para hacer plata, yo me volví músico

para hacer pobre, porque de mi música no podría vivir, y de hecho no vivo de mi música, yo vivo es de enseñar y ajá de investigar, de otras cosas, relacionadas con la música de manera directa. Entonces yo me distancio mucho de la música que tiene ese interés, nunca la he hecho, nunca la he podido hacer y nunca la querré hacer; yo nunca quiero mesurar o mensurar mejor, mi producción en términos de plata. Entonces no le pido más a la música, más de lo que me ha dado; antes por el contrario, yo espero que ella acepte lo que yo le he dado, que más bien ella lea en mi propuesta una alabanza es como si yo le estuviera dando un regalo a la vida a través de la música, y que sencillamente ella lo acepte como tal como un regalo, cuya única intención sea: “mira lo que se me ocurrió”, ya; eso por un lado. Y por el otro, a nivel general, me parece que si se le da o no se le da la relevancia merecida a la música a mí también se me hace algo irrelevante en el sentido de que la música trasciende al hombre, así que cualquier cosa que hagamos no importa, no importa; cualquier cosa que hagamos no va a dejar de... ni le va a poner más, ni le va a quitar, ni va a ser mejor o peor, va ser lo que ella es. Lo que sí creo que es importante, es que existen individuos con mayor sensibilidad hacia la música en todas las áreas y que en sus diferentes áreas la música puede revertir en beneficencia en el desarrollo de cualquiera de las otras áreas, y yo te digo esto es porque por ejemplo muchas personas trabajan mejor con música, muchas personas son músicos, bien sea que no sean profesionales pero son músicos y son científicos y hacen maravillas por que la música les toca en lo profundo de su alma, los ilumina y dan, terminan haciendo maravillas; en el área de la medicina en el área de la salud, la música cada vez es mayoritariamente tenida en cuenta para lo que tu decías ahora, para casos de tantas condiciones mentales con dificultades, que se yo de... la música juega un papel importante; en el área de los espacios públicos el tema del sonido, el tema de las instalaciones acústicas, los edificios, todo tiene que ver de una u otra manera, en forma directa o indirecta con la música, todos tenemos que ver con la música en mayor o menor grado. Entonces si esas voluntades por ejemplo fuesen políticas, digamos que le darían relevancia a un sector, a una población, a un momento dado, ta-ta-ta-tá pero como ese político aparece y desaparece, al otro le gusta eso si no le gusta otra vaina y al otro le gusta otra vaina, entonces eso si depende de la voluntad política de los individuos que manejan la sociedad, pero, ya para concluir pienso que lo que si se podría hacer es que en la educación se le permitiera al individuo entender la importancia de la música; porque eso genera cultura; si al individuo se le dice lo importante que es la música, y eso se reproduce en las distintas generaciones, se genera digamos así un elemento muy importante en la valoración de la música; que entre otras cosas pues Europa ha sido así; en Europa culturalmente la música ha sido reconocida de mucha importancia. Yo no sé aquí porque... porque nuestros indígenas también eran músicos tremendos. Bueno en fin yo no sé.

*El hecho de no haberla vinculado desde la formación inicial digamos en la primera infancia, dice usted que acá no ocurre.*

Sí, no ocurre, pero las cosas han cambiado mucho, fíjate que por ejemplo cuando yo me inicié en la música yo era el raro del paseo porque nadie estudiaba música y ahora hay un pocotón de Universidades; o sea ya se le... creo que nuestro medio está cambiando un poco a favor. Pero que se le deba o no se le deba reconocer o no reconocer, ella existe por sí sola y no necesita de absolutamente ningún esfuerzo de nuestra parte para que siga siendo tan importante y maravillosa como siempre lo ha sido y lo será.

*Yo de alguna manera orientaba la pregunta era teniendo en cuenta la respuesta que usted nos da con relación a qué sentido tiene o sea que significado ha tenido para usted toda la actividad de la creación musical, y como en sus términos usted comentaba que realmente digamos se siente bendecido o se siente digamos —esa es la palabra—, por poder hacerlo, es decir usted es una persona que de alguna forma se siente satisfecha con la actividad que hace y su cotidianidad finalmente se convierte en algo agradable, el estar, como girar siempre en torno al tema musical; es decir eso sería lo que... esa paz de la que usted hablaba, o de pronto no sé si el término que usó fue tranquilidad, o la experiencia como tal que le significa a usted el hecho de girar en torno a la actividad musical, quizás es lo que uno de pronto como psicólogo querría que ocurriera no solo con un grupo minúsculo de seres humanos, sino que se reprodujera y que se esparciera y de alguna manera proliferara eso en muchas personas*



*por que finalmente es como sinónimo de calidad de vida y de salud mental, es decir a pesar de que económicamente puede que no le sea retribuido de la mejor manera, la actividad como tal a usted le significa como satisfacción, entonces en ese sentido es que de alguna manera pensé la pregunta, es decir, si hubiésemos más personas de alguna girando en torno a ésta actividad por lo que ya sabemos que le significa a la persona que está inmersa en éste tipo de situaciones y de actividades, pues de pronto si es una idea bastante, que se yo, idealizada, pero optar desde la primera infancia, la escuela, o sea formación musical desde los primeros años y éste tipo de cosas, digamos que la pregunta iba más en... cuando yo pienso: “se le adeuda o no se le hace justicia” era porque tiene la música la posibilidad de generar estilos de vida como el suyo, que son de alguna manera saludables, que de alguna manera ayudan, ayudan de alguna forma en lo cultural, en lo individual, en lo personal, al momento de uno comunicar una obra, algo que tú creaste, y que gustó, etc., entonces, como usted utilizó el término “La música es poderosa” en ese sentido yo pues en éste momento realmente fue que se me ocurrió la pregunta: Si es tan poderosa, por qué no usarla, es decir porque no aprovechar ese recurso o ese elemento, de pronto a mediano o largo plazo, quizás nos moriremos y no veremos una cultura o una sociedad distinta, pero los inicios para darle un lugar preponderante porque sabemos que realmente va en pro de mejor calidad de vida de las personas que se dedican a ella, o incluso no solamente las que se dedican a ella sino las que están alrededor de las personas que se dedican a ella, era como un poco la idea.*

Si, si, si, no y de hecho, por eso te digo, depende de la voluntad de las personas quienes hacen política, porque... o digamos ese sería un nivel más cercano a entenderlo, porque el beneficio de la música en la humanidad es ampliamente conocido por muchísimas personas quienes de cierta manera hacen lo que tú estás diciendo, es decir, utilizan el poder de la música para beneficiar a su entorno, en diferentes disciplinas, de diferente manera, tanto a nivel individual, porque yo te digo, la gente que... por ejemplo Einstein fue violinista y tú sabes lo que hizo Einstein, y yo estoy seguro que el ser violinista incidió en que él fuera la persona que fue, y de hecho los músicos generalmente tienen alto nivel intelectual porque el comportamiento —y eso sería tema ya para otra oportunidad- pero el comportamiento del pensamiento humano es análogo al comportamiento musical, es decir son como situaciones perfectamente *—convergentes—*, si, similares, son como... es decir el que logra entender el mundo musical y hacer parte de él, de una u otra manera, le hace que su vida, su entorno sea mejor, porque... porque son comportamientos mentales similares, son réplicas, la música es réplica del comportamiento humano, ya; entonces, en ese sentido el privilegio, el beneficio es enorme. La música se usa para todas las actividades sociales importantes; entonces hay quienes la usan por ejemplo para la guerra, para estimular a los soldados, para estimular a las personas, eso era una música bien particular, para anunciar esto, para la comunicación, para mover masas, hay políticos que tienen la posibilidad inclusive de condicionar a muchas personas a través de la música; líderes mal sanos que conocen el poder de la música y lo usan a su beneficio, y terminan embobando a un poco de gente, por decir algo. Entonces es muy importante hacer uso de ese poder a beneficio del mayor número de personas y es importante buscar los mecanismos para que eso suceda. Pero que tanto le corresponde... o sea no sé, no sé cómo hacerlo, más allá de lo que uno hace; que de cierta manera el hecho ya de ser músico y de hacer música y de... en fin, eso genera, también incide en el entorno.

*No sé si usted ha revisado, a mí me llegó un artículo sobre un militar de la segunda guerra mundial, no sé qué tan cierto sea eso, los nazis y este asunto, que le cambiaron la frecuencia a la nota LA, o sea, es decir hoy en día es 4-40 y de hecho en los diapasones de golpe la frecuencia es 4-40, pero en ese artículo hablaban de que realmente la frecuencia LA para que armonice con la energía universal es 4-32, pero que en la época de guerra este señor como que sabía también del tema, hizo que a la frecuencia LA se le cambiara de 4-32 a 4-40 y el artículo menciona que por eso estamos en el caos en el que estamos, porque si realmente digamos la escala armónica o el LA estuviera en la frecuencia armónica a la que le corresponde en armonía, con el resto de la energía universal, estuviéramos en un ambiente dice él menos caótico, pero que era absurdamente necesario en ese momento porque estaban incitando a los soldados a ganar una guerra contra otro grupo de personas. No sé, o sea, pues científicamente digamos ya en lo que tiene que ver con la física del sonido y este tipo de cosas, pues yo*

*tengo muchas lagunas en ese sentido, pero me pareció interesante. Al final dice: “Estén atentos músicos, ¿Qué estamos haciendo con respecto a utilizar el poder de la música, para bien o para mal?” era un poco como es cuestionamiento; no sé si usted lo ha escuchado o leído.*

No, no lo he leído. De todas maneras el sonido tiene poder y lo que pasa es que el grado de sensibilidad de la persona si es muy variado; entonces entre más sensible sea la persona al sonido, más incidencia va a tener de él; y son estados mentales que van conforme a la cultura, a los genes, a una cantidad de cosas, pero lo que sí es cierto es que nadie se escapa, ni siquiera los ojos, porque en el fondo es una imagen mental; y las vibraciones que se alcanzan a percibir de diferentes maneras tienden a generar esas imágenes, que llamamos sonidos. Entonces el comportamiento humano en su generalidad es una réplica de una obra musical, aunque no sé si tenga sentido lo que digo, no sé desde tu punto de vista.

*No sí, claro que sí, es que incluso leyendo libros que tienen que ver con física cuántica y éste tipo de cosas, hablan de que hasta hace una época se consideraba al átomo como la partícula más minúscula del universo y resulta que ni siquiera el átomo es lo más pequeño, porque el átomo es energía o sea, es decir, la conclusión es que no existe la materia física como tal; esto (señalo la mesa) está constituido de átomos y los átomos realmente son partículas en movimiento entre sí mismos, o sea, no hay una última partícula-materia como tal; y bueno eso entra en discusión todo lo que estamos hablando; que tiene relación, o sea realmente si uno le busca el sentido y la coherencia, todo lo que dicen tantas personas en distintas partes, incluso unos ni siquiera sabiendo que unos están hablando de lo mismo, uno si le busca la coherencia realmente existe, o sea, no es tan descabellado el hecho de pensar que el comportamiento humano sea una réplica... en Bellas Artes justamente fue una vez un señor e hizo una exposición allí en el teatro de Bellas Artes, mostró un video en donde las notas de la guitarra, por ejemplo le daba a la primera cuerda, MI, y habían como unos grumitos, como sal, digamos que el azúcar tiene los grumitos más grandes era como sal que eran más pequeñitos y cuando tocaba la cuerda MI los grumitos se organizaban, es decir siempre hacían una especie como de forma de flor, pero de distintas maneras, con la MI era de pronto así (señala) rayitas, tocaban el sol y de pronto la misma figura pero ya no en rayitas sino bolitas, pero hacían la figura de la flor, y el expositor decía, es una réplica microscópicamente hablando de lo que sucedió con en Big-Bang, macroscópicamente, o sea el MI es el estallido, el Big-Bang y la organización de los planetas tal como la conocemos hoy en día, solamente en ésta galaxia hasta donde digamos la ciencia ha alcanzado a conocer fuera de la tierra, se organizaron de manera tal, un sol en el centro, digamos ubicado donde está ubicado, y lo que vendrían siendo las partículas de sal es lo que conocemos como los planetas, o sea hubo un (señalo estallido) que organizó la materia de una manera particular; y él decía: entender lo macro como lo micro y lo micro como lo macro, es decir, nada está desligado de; y pareciera que todo está en armonía pero por ejemplo en ese artículo a mí me pareció muy curioso, porque él decía: se destruyó lo que natural y espontáneamente es armónico, ya adentrándonos en el tema de la música con el cambio de esta supuesta variación de la frecuencia LA, y estamos viviendo de alguna forma como un caos, el ser humano no está en este momento, o bueno, pocos, y quizás haciendo un esfuerzo mayor de que el que deberían, muy pocos en ésta sintonía armónica universal que se supone es lo natural o lo normal o lo espontáneo; es decir hay toda una serie de teorías que si uno empieza como encontrar la relación entre unas con otras, finalmente llega uno a la conclusión, bueno yo en el caso mío leyendo cosas que tienen que ver con música y con psicología, que la cosa energética que es intangible y que por lo tanto de alguna forma desvirtuada o no tenida en cuenta, es decir, el que la música genere ciertos estados de ánimo, o sea eso todo indica de que alguna manera todo está influenciado por todo, o sea todo tiene que ver, que todo está conectado.*

Si, si, todo está conectado, absolutamente. De todas formas la experiencia es interesante, la experiencia es válida porque efectivamente eso sencillamente demuestra que el sonido es energía en movimiento y lo que uno escucha es energía, uno no escucha ni siquiera la cuerda **-correcto, la onda sonora-** la onda, y esa onda afecta a su entorno, y la esculpe, de cierta manera esculpe una figura, y por eso las figuras, que era lo que yo te decía, la parte visual está

íntimamente relacionada con el sonido, y a mí me afecta bastante, yo relaciono esas dos dimensiones: lo visual y lo sonoro. Y sobre el tema del LA 440 yo lo dudo mucho, porque el LA es un acuerdo entre los músicos de la cultura occidental, pero hay más de medio mundo que no tienen ni idea de qué me estás hablando, que no piensan en el LA ni en el NO-LA sino sencillamente afinan como bien les parezca, yo pienso hace parte pues del sistema de temperamento igualitario, que es algo fundamentalmente occidental, y para ir un poquito más allá, resulta que yo he estado analizando el movimiento digamos así de los astros en lo que respecta a las frecuencias que generaría cada uno de ellos y hay una frecuencia que proviene de la luna y es un LA pero es un LA más alto, no es un 440 sino 442, entonces, a no ser de que haya hecho mal los cálculos (risas), pero si el LA estuvo en 432 en un momento dado, y es cierto de pronto lo que hace falta es subirlo a 442 para estar en simpatía con la luna *–y con el universo en general–*, bueno por lo menos con la luna, pero el hecho es que si las cosas se mueven a ciertos ritmos es por algo no, imagínate a nivel del universo. Entonces nosotros todos estamos influenciados y condicionados inclusive por estos movimientos que ajá que están, que rigen todo, la conformación de átomos, la conformación de la materia, la conformación de todo.

*Bueno, muchas gracias.*

## **ANEXO No. 2. ENTREVISTA FINAL CON LOS SUJETOS ESTUDIADOS**

### ***RETROALIMENTACIÓN FINAL CON SUJETO DE INVESTIGACIÓN No. 1 - NOVIEMBRE 8 DE 2014***

*Noviembre 8 de 2014, estamos con el profesor Francisco Zumaqué en la entrevista de retroalimentación de la investigación: “Intencionalidad en la Creación de una Obra Musical”.*

Bueno, la intencionalidad es digamos el motivo del estudio este, en consecuencia no se está hablando del oficio, es indudable que el oficio como compositor es una herramienta y un elemento esencial en la composición; si no se tiene esta herramienta absolutamente, profundamente conocida, pues simplemente la intencionalidad va a verse afectada de una manera u otra. Con ello te quiero decir que es absolutamente necesario que el compositor como en cualquier otra disciplina de trabajo tu domines el oficio hasta en sus máximas posibilidades y eso te va a dar la libertad de expresión para lograr el objetivo final que es una composición realmente inspirada, libre, sin ataduras, o sin los problemas que significa tener que estar luchando con la técnica misma del oficio que pues en este caso serían las técnicas de composición, porque eso te va a limitar tu propia expresión; o sea, la única manera de lograr llegar hasta las últimas consecuencias de lo que quieres expresar, de lo que quieres decir es sólo a través de una técnica de un dominio absoluto de tu técnica de composición. Ok, entonces hacemos esa salvedad y a partir de ahí quiero decir que en relación digamos a la motivación, se necesita pues de una persona indudablemente sensible que recibe un impulso que puede ser del exterior o interior en un momento dado, de la vida diaria o de la vida pasada o de la vida futura o de lo que sea, que te exalte y ese elemento, esa motivación tiene una especificidad en el sentido de que quiero hablar de un motivo ecológico, una cuestión emocional sentimental o un amorío o una despedida o lo que sea, y alrededor de eso se crea o se genera o existe ya una situación emocional que es la que te da la posibilidad de expresar eso a través de los sonidos, a través de la música y allí sale la composición; lógicamente que la composición no es como un brote, como una planta, sino que después que tú tienes las ideas hay que organizarlas y ese es el oficio precisamente; si es una obra de una canción por ejemplo, entonces pues la organización será bastante sencilla; si es una obra sinfónica, una obra de largo aliento, una obra de música erudita la organización será mucho más difícil mucho más compleja, eso es fundamentalmente.

Ahora, yo no sé si me refería allí de que hay momentos en la vida del compositor que son muy especiales en donde la exaltación llega a límites absolutamente sublimes y en esos momentos se dice que uno está inspirado y que por ejemplo la obra salió de un solo tirón o por lo menos gran parte de ella, o gran parte de los elementos que se van

a trabajar en la obra salen de un solo aliento, sin embargo curiosamente ha habido un mito en relación a la creación en donde los grandes creadores supuestamente les ha llegado esa inspiración o esa exaltación de una manera mágica y como Mozart por ejemplo o como algunos grandes, como Schubert que se dice que le llegaban las melodías toditas enteritas de una manera sin que él lo pensara sino simplemente se sentía cómodo, estaba en un paseo en el bosque, estaba caminando o se sentía contento porque estaba satisfecho emocionalmente, había comido bien, había disfrutado del amor o yo que sé, y en ese momento surgían cosas extraordinarias. Yo creo que allí hay bastante de mito por que indudablemente que un compositor o un creador o un innovador tiene una predisposición si encuentra satisfacción en su vida y está tranquilo, pero indudablemente que el oficio es una condición sine qua non y hay que ponerse a organizar el material, hay que saber cuál es la introducción, hay que saber cuál es el tema principal, cuáles son los temas secundarios, inclusive uno tiene que trabajar sus temas principales y secundarios hasta que encuentre la organización melódica o la organización de notas que establezcan y que determinen el asunto que a uno le satisfaga de la mejor manera. O sea Mozart, Schubert, Beethoven o quien sea, ellos tuvieron que batallar con su material compositivo de pronto un poco menos que cualquier otro mortal por que tenían un talento y una genialidad maravillosa, también porque tenían un oficio extraordinario, de pronto batallaron menos, pero de todas maneras tuvieron que trabajar su material.

Una cosa a la cual yo me refería también, es que el compositor así como el actor, tiene la capacidad de atesorar en su memoria y en sus recuerdos esos estados emocionales de exaltación máxima, o sea de inspiración, y en los momentos que los requiera que los necesites, poder acudir a esos momentos emocionales del pasado que pueden ser un piso y un elemento motivador para futuras o posteriores composiciones; a eso me refiero inclusive eso lo tiene todo el mundo es decir cuando por ejemplo una señora a los 80 años le colocan una canción de su adolescencia, tú la ves que se pone erguida, se pone inmediatamente hasta coqueta y baila la canción como si fuera una adolescente; eso es a lo cual me refiero que los compositores digamos de oficio y que conocen su naturaleza y la naturaleza humana a fondo utilizan para trabajar en una forma más precisa y más inspirada.

*En un segundo momento de la primera entrevista usted también nos comentó acerca de que como ya previamente existe todo un lenguaje musical del que el compositor hace uso para como usted decía ahorita organizar como esas vivencias o esas experiencias que le llevan a que se genere la composición como tal, usted decía en ese momento que en el caso suyo usted tenía muy en cuenta el tipo de música que iba a componer, algo de lo que ya comentó ahorita, a quien va dirigida esa música y de alguna manera ya está implicado un proceso más consciente y comprometido, de lo que hablaba usted también ahorita para poder hacer finalmente que se materialicen todas las ideas que en algún momento fueron solamente ideas y que en algún momento llegan finalmente a convertirse en una composición. Entonces usted hablaba de los dos momentos, de ese momento intuitivo de exaltación y definitivamente del momento del oficio en donde claramente usted nos decía que si no hay una maestría en el oficio como tal, no se logra que la obra resalte lo que el compositor más quiere; es decir, si se convierte en un obstáculo es porque el compositor no tiene todos los elementos o todas las herramientas para poder hacer florecer o digamos pulir más la obra que finalmente se va a realizar, eso lo decía usted en ese momento; incluso decía que en ese segundo momento de oficio muy probablemente hasta pudieran emerger ideas que son digamos más bonitas, más maravillosas que en el mismo supuesto momento de la exaltación o de la... – de la inspiración- de la inspiración, correcto - La inspiración entre comillas-.*

*Entonces usted resaltaba mucho el tema de la práctica constante, o sea el tema del oficio, poder pulir la técnica de la que el compositor hace uso para poder finalmente hacer la composición y hablaba de la importancia por ejemplo en este sentido de la disciplina que debe tener el compositor; y decía, que en el caso suyo a usted le parece que es primero en la acción en donde deben ponerse a trabajar el compositor porque a partir de la acción misma es cuando probablemente más emerjan las ideas creativas; y en ese momento contaba el caso de un amigo suyo en donde había escrito un libro muy famoso y usted le preguntó: “¿cuándo vas a volver a escribir el segundo?... no estoy esperando que me llegue la inspiración” y usted le comentó que se va a quedar toda la vida*

*esperando que le llegue por que en su caso usted considera que la inspiración llega es en la ejecución, o sea en el acto mismo de componer.*

Exacto, porque esa es la intención. La intención determina la acción, o sea si tú tienes la intención de saludar, cuando yo tengo la intención de saludar y saludo, yo no le doy la orden a cada uno de mis músculos que son doscientos y pico de músculos que se mueven para darte la mano sino que yo tengo la intención y la determinación de saludarte y simplemente eso pone en movimiento el resto de cosas. **-Ok ya entendí-**. Eso es así. Entonces desde ese punto de vista o por ejemplo cuando tú vas a levantar una mesa; o sea tú no te tensas primero y entonces vas a levantar la mesa; no, tú llegas relajada a la mesa, y tú la vas a subir y es allí en donde todos los músculos se ponen a disposición con la intención para que la mesa se mueva o para levantar la mesa o la silla o lo que sea; me explico lo que quiero decir. No, a mí me alegra que lo que dije en esa ocasión es lo mismo que estoy reiterando en éste momento, porque pues.... Ahora, por otra parte, ahí había otra cosa que yo quería decir, a veces es necesario por ejemplo, eso también es parte del oficio o parte de la emocionalidad o de ambas cosas, o de la conjunción de ambas, en donde tú simplemente tienes que abandonar el trabajo y volver más tarde o volver al día siguiente o volver en algunos días de nuevo a retomar el trabajo porque el trabajo lo requiere, lo pide, requiere esa especie como de espacio, de reposo, me explico lo que quiero decir?... o sea ese reposo es fundamental. Tú tienes una idea y la idea bueno eso ya lo enseñó Pareto, el famoso él era ingeniero italiano pero pensador también, el del 80-20, ya nos enseñó que las ideas muchas veces tú las tienes y tienes que dejar dormir las inclusive, o sea, dormir las es decir que la idea se quede en la cabeza y tú puedes acostarte y en la mitad de la noche puede ser que tu tengas el Eureka: “ya lo tengo”, o al día siguiente tu tengas ya la visión de lo que estabas inventando con mayor claridad; eso a nivel emocional o a nivel psicológico o como se quiera, o espiritual, pero también a nivel del oficio, o sea del compositor se requiere muchas veces que tu dejes descansar la idea para que después puedas retomarla e introducir o utilizar la forma que la melodía que escribiste te esté pidiendo, ella misma te guía, ella misma te dice que es lo que quiere para ella, y no que sea una cosa forzada; entonces eso yo creo que es fundamental también, o sea que no solamente no es cierto que llega toda la melodía de un solo tanganazo, de un solo... de una sola inspiración, sino que muchas veces uno tiene que abandonar la idea por algún tiempo hasta que la idea se retoma de nuevo y encuentras las soluciones que la idea te pide.

*Usted decía en ese momento que para usted era más importante la disciplina de trabajo que el talento mismo.*

Bueno sin duda alguna yo creo que una persona sin talento va a ser difícil que haga cosas interesantes, o que haga cosas que sean inmortales o que pasen a la historia o que por lo menos tengan digamos una importancia... una importancia... una gran importancia en la sociedad en un momento dado; es difícil sin talento no... o sea que algún talento... el que hizo eso algún talento debió tener; sin embargo lo que quiero yo hacer énfasis es que la disciplina de trabajo o sea las rutinas de trabajo constante por un lado y el trabajo mismo, la manipulación del material te va llevando a la maestría de tu oficio y te va llevando a la consecución de obras maestras.

*Ok. De las otras ideas que en ese momento nosotros también tocamos estaba el que lo significativo que era para usted el que la composición suya hablara de lo que en esencia es usted; o sea, en ese momento usted decía: “para mí es significativo que cuando la gente escuche la música yo me sienta satisfecho, yo no agache la cabeza, diga: esta composición es mía y en la medida en que la composición hable de lo que es más esencial de mí mismo”, en ese medida como cumple realmente con el objetivo para usted.*

Bueno el asunto a lo que me refería y eso si quiero que quede claro, porque así como lo manifiestas tu suena un poco... suena un poco como... como podríamos decir, como arrogante no, que mi composición tiene... la gente tiene que oír es lo que yo soy y que mi obra se parezca a mí; **-ah ok-**. No tiene nada que ver con la arrogancia, tiene que ver con la sinceridad **-ajá, usted hablaba de honestidad en ese momento-** tiene que ver es con la autenticidad, con la honestidad y con la sinceridad; es decir, en la medida en que yo busco en mí mismo los elementos compositivos o la música que voy a expresar, las ideas que voy a expresar, en ese momento pues seré más honesto con la gente, seré

mas... la obra será más pura, será más bella, será más interesante y será más real, mas... menos inventada me entiendes *-legítima-* más legítima, que si yo cojo y modelo o imito a la manera como lo hacen los rusos o como lo hacen los alemanes, o como lo hacen... no, pues los alemanes siempre harán su música mejor que yo, y los rusos harán su música rusa mejor de lo que yo pueda hacerlo así sea experto, por razones vivenciales, a eso me refería y eso lo sigo afirmando.

*Ok. Otro punto que para usted también en ese momento usted lo consideró muy significativo y tiene que ver con ésta aclaración que usted acaba de hacer que no es tanto por el lado de que lo que se muestre en la composición sea usted sino más bien como con esa honestidad; y posteriormente usted mencionó que para usted por supuesto es importante... el bienestar y la alegría que le produce a usted digamos todo el proceso de creación como tal, que puedan los que van a escuchar su composición también de alguna manera sentirlo; usted hablaba de lo importante que es para usted comunicar es decir la obra porque de alguna manera eso se convierte en poder servirle a la gente; esa fue como la última parte de la entrevista en donde usted enfatizó mucho la importancia que en el caso suyo particular significa el poder aportarle al desarrollo humano, que desde su oficio tiene que ver con la música; entonces sobre eso no sé si tenga algo que comentar.*

No pues he afirmándolo... afirmándome allí en esa idea que una de las características del ser humano, uno de los elementos que definen al ser humano es su capacidad de servicio, y por eso existen las profesiones: el uno hace una cosa, el otro hace otra cosa, porque sirve, porque quiere servirle a los demás, ayudar a los demás, ayudar... o sea existe una solidaridad de género, de género humano, de género de seres humanos en general en donde cada uno buscamos un bien común y ese bien común está expresado en nuestra capacidad de servir; entonces no es para diferente, a mi juicio, en el arte en donde nosotros buscamos que el arte... mostrar la belleza, mostrar la verdad, mostrar la honestidad, mostrar lo autentico, mostrar lo ingenioso, mostrar... muchas cosas se pueden mostrar a través del arte, y muchas cosas se pueden enseñar a través del arte, y eso es una manera de servirle a la humanidad; y si yo digamos en cierta forma, vuelvo otra vez a lo anterior, hago un arte que es truculento, que viene de otros lados, mas difícilmente voy a poder servirle a todo ese movimiento mundial del ser humano que va hacia alguna parte, pero mi contribución es a partir de la vivencia que yo he tenido con mi cultura y con mi raza y con mi gente en el pueblo en donde viví, y esa experiencia del pueblo donde viví o de la cultura, de la manera de hablar, de la manera de hacer música, de la manera de hacer poesía, de escribir, etc., es indudablemente única y tiene un sello local que va a contribuir al gran discurso universal del ser humano.

*Ok. Y ya para finalizar en esa primera entrevista usted hacía una especie como de conclusión con respecto a que decía: “lo que moviliza al artista es el amor”, o sea, lo planteaba en términos del amor hacia el arte, en el caso suyo puntualmente en lo que tienen que ver todo con lo relacionado a la música, el amor hacia sí mismo y el amor hacia los otros; o sea hay una especie como de conexión que de alguna manera pudiera ser como lo que orienta o influye de alguna manera en que finalmente por ejemplo una composición musical termine materializándose; esa fue como la conclusión final a la que usted llegó, no sé si con respecto a eso tenga algo que comentar.*

Sin duda finalmente el amor es el non plus ultra, es decir, lógicamente uno tiene que amarse así mismo, porque el que no se ama así mismo no puede amar a los demás y no puede dar; es decir, uno tiene que cultivarse y cultivarse ya implica amor por que tienes que cuidarte, tienes que leer mucho, estudiar mucho, aprender, cultivar tu espíritu, que ese espíritu sea bonito, sea amable, sea bello, y si tu eres así, entonces lo que tú vas a entregar a los demás va a parecerse a eso; en consecuencia el amor es el elemento que está en la base y en el cielo de la acción por ejemplo el servicio a los demás es un acto de amor, el servicio, el dar, el producir para los demás, porque pues uno no produce... aquel que dice que “yo produzco para mí mismo” pues yo creo que está expresando algo que no está completo de alguna manera; yo creo que él quiere producir algo que está dentro de él y que le satisface a él, pero que quiere que sea del agrado de los demás, porque pues si no pues ni siquiera lo haría porque ya de hecho está implícito en él entonces para qué? no es cierto? no tiene razón de ser.

En consecuencia indudablemente yo confirmo esta conclusión y sin que sea una connotación religiosa yo creo que las últimas consecuencias es servirle al creador, a lo que sea, para los unos o los otros, los mahometanos, los musulmanes, los cristianos, los que sean, pero finalmente uno está al servicio de algo superior a través del amor, tratando de que este viaje de los seres humanos sea lo más justo, lo más bello y lo más verdadero posible.

*Ok. Bueno no sé si algo quiera comentar ya al final de las dos entrevistas que hemos realizado, probablemente de aspectos que no hayamos tocado, o probablemente de aspectos de los que hayamos venido conversando, para darle como cierre y conclusión final al proceso.*

No, yo creo que digámoslo, estos temas siempre son espinosos porque se mete uno en digamos cosas que son de orden abstracto y es difícil de definir, sin embargo tú has sido una excelente entrevistadora y grosso modo sin entrar ya en detalle de técnicas compositivas o de elementos trascendentales, yo creo que allí se han dicho, se condensan las ideas y se han dicho pues cosas que pueden servirle a los que se interesen por este material, por este trabajo, y los que venga atrás y quieran comprender o entender de alguna manera mucho más precisa y más próxima el trabajo del compositor.

*Muchísimas gracias.*

#### **RETROALIMENTACIÓN FINAL CON SUJETO DE INVESTIGACIÓN No. 2 - OCTUBRE 22 DE 2014**

*Octubre 22 de 2014, estamos con la entrevista final de retroalimentación con el compositor del Caribe Colombiano Juventino Ojito.*

*En la primera entrevista que nosotros hicimos, tú me contabas con respecto a tu propio proceso de cómo creas tú una obra musical, que intervenían varios factores y entre los que tú me comentabas en ese momento tu me decías que de toda la música que tú has escuchado, que prácticamente no se te queda como nada por fuera, de la misma experiencia incluso de bailar la música, tú te autodefinías así mismo como un “gozón”, o sea te gustaba mucho el tema de incluso bailarla, que te parecía incluso curioso que tu conocías muchos compositores que no lo hacían; entonces tu en ese momento te referías a algo así como tener una bodega musical de la que emerge digamos de alguna manera todo el insumo luego del que tú haces uso para poder hacer las composiciones tuyas, que se te disparaba, recuerdo que utilizaste ese término: “de alguna manera se me dispara en algún momento”, y es la forma de pronto como tu conscientemente quizás te has dado cuenta que es ese el proceso que sigue tu composición musical. Sobre eso no sé si de pronto en este momento hayas reconocido algún otro tipo de factor, o sea que cosas influyen en lo que finalmente se convierte o termina convirtiéndose la composición propiamente dicha. Tú mencionabas también bueno que también, cosas que no son tan subjetivas sino mas bien muy objetivas como tener un espacio para componer, digamos que esté a paz y salvo el colegio de los niños, etc., o sea que tuvieras como tu propia también tranquilidad, era como el estado ideal, o las maneras, digamos las condiciones en las que también te favorece de alguna manera que puedas crear música. Entonces no se, de pronto con respecto a eso, las cosas que te influyen o los factores que intervienen que hayas tu como identificado o reconocido para poder componer, para luego finalmente todo ese proceso se convierta materialmente en una obra musical.*

Bueno es decirte que se trata precisamente de eso no, finalmente pasa a tener una cantidad de argumentos que salen a flote luego de tener como tu decías una bodega de recursos que has escuchado anteriormente se te vienen depositando como que pienso de alguna forma como en otra parte de lo que sería el consciente o sea, de alguna forma inconsciente uno va teniendo un depósito ahí de cosas y exactamente decir que toma una forma o una parte exacta y la usa, no, es algo que como que la práctica de la escucha y del ejercicio musical en determinado momento

tienes como imaginarte cosas, tienes como empezar a recrear las cosas a través del auxilio que te da haber escuchado tanta música, tantos recursos de otros compositores.

***Cuando dices “Imaginarte cosas para la composición”, como cuales, como que cosas?***

A veces en el detalle de la orquestación uno se enfrenta a un momento de la canción, y en ese momento de la canción si es en el caso de la música tropical, en el caso mío sucede que yo me puedo enfrentar como arreglista a la parte de la composición orquestal, y tengo que imaginar nuevas cosas, esas cosas están basadas obviamente en un hilo que es el que da la melodía, la melodía alrededor de la cual se arma la orquesta; muchas veces esa melodía no es una melodía mía, es una melodía alrededor de la cual yo compongo; ¿porque esto?: porque creo una serie de momentos de tensión, lo que quiere decir la lírica. Cuando hago mis propias composiciones, mis propias melodías y que creo mi propia lírica, es otro fenómeno totalmente distinto porque eso me está pasando siempre.

***¿Y cuál es la diferencia; sea que elementos que marquen la diferencia se encuentran entre uno y otro?***

No porque en el caso particular de crear letras es como evocar situaciones, de la vida, narrar algo de lo cotidiano, o si no de lo cotidiano, si, de situaciones humanas, entonces en ese momento o eso llega, no sé, ante cualquier situación, y uno siempre está en la práctica de eso por la naturaleza de ser músico.

***¿“En la práctica de eso” es de imaginar?***

Si siempre están saliendo cosas, o sea yo en el día estoy imaginando siempre trozos de canciones y estoy haciendo cosas, pero no siempre las estoy codificando, ni siempre las estoy guardando. Muchas veces se me ocurre sobre cualquier cosa una frase con melodía, eso me sucede todo el día, dos, tres veces al día, cuatro, depende del estado de ánimo; y no solamente sucede... yo no sé de qué manera te lo dije la vez pasada, lo que te quise decir es que el estado ese de crear canciones como de un estado anímico alegre es el que te da la sensación esa de estar como con un bienestar entre comillas económico y saludable, que de pronto está el colegio de los pelaos, el recibo de pago, pero también hay otras situaciones, hay situaciones depresivas o situaciones duras, de conflicto que también te hacen crear. Entonces además de eso yo soy instrumentista, entonces como instrumentista también se me ocurren cosas cuando estoy en la práctica del instrumento.

***O sea que en tu caso, tu acabas de decir ahorita: “Se me ocurren a veces frases” ¿con música? O sea son como... ¿frases es musicales o la letra?***

No... *-frases musicales-*... frases de la cosa lírica, o sea letras... *-letras-*... partes de letras, oraciones con melodía.

***Es indistintamente, te pasa que a veces surge la letra... -a veces surge la melodía- y después la música, o al revés... – o lo contrario-... también te pasa al revés...***

Sobre todo cuando tengo la intención que pase, cuando estoy buscándolo o cuando quiero musicalizar una frase, o quiero decir algo, recurro, busco a algo que... mejor dicho busco una estructura rítmica y melódica que apoye lo que quiero decir con letra y ahí es donde entra el juego del depósito, ves, porque si lo quiero decir pensando en algo que tenga que ver con la cosa folclórica, tengo muchos argumentos folclóricos allí detrás, en ese espacio, en ese depósito del que hemos hablado, entonces yo lo busco y no sé, me lo imagino como cumbia, me lo imagino como garabato, me lo imagino como chandé me lo imagino como... como tanta música, o si lo quiero pensar como salsa, tengo mucha rumba, guaracha, son, bolero, y no sé en qué momento sale, y no puedo decirte, solo pienso que queda bien como... como rumba queda bien, como son queda bien, y boto el argumento y tal vez se parece a algo de lo que he oído, siempre se va a parecer a algo de lo que uno a oído.



*¿Y la pauta te la da es de lo que quieres hablar, de lo que quieres hablar tu, con referencia a eso buscas el tipo de música que más se le adecúa?*

Si... o sea... no se... es un proceso interno... que si hay una cosa tiene una connotación social y quiero que sea rítmica, de pronto la pienso con algo que tiene que ver con lo que he oído de Rubén Blades, o con lo que he escuchado de otros artistas por ejemplo músicos cubanos de otra época, Emiliano Salvador **-connotación social, o sea es la temática de lo que va a hablar la-...** O si quiero decir que “vamos a bailar, vamos a pasar una noche de sabrosura”, o quiero disfrutar toda la noche pues pienso en... que te digo, en Benny Moré o en Los Compadres, o pienso en Lucho Bermúdez, o pienso... o sea todo depende de la situación... de la gente que le ha cantado al bailador, como el Joe Arroyo.

*Esa idea inicial que tú dices que de pronto puede ser social o de pronto si la idea es más bien para poner a bailar a la gente toda una noche, eso, por ejemplo cuando no es tuya la idea inicial tu alrededor de eso trabajas, pero si fuesen tuyas nace así igual o sea tu en algún momento piensas o sientes: “quiero hablar de esto en algún momento” o sea ya sea de una idea social o ya sea ya de una idea más alegre, para Carnaval, etc.*

Depende. Por ejemplo ahora estoy trabajando en un disco, en un proyecto que se llama “Carnaval al Aula”, entonces empecé a darme cuenta que cuando ya me acerqué a los jóvenes del proyecto, un proyecto que maneja la Universidad del Norte entre otras cosas, que los niños tienen muchos recursos, y hay una dificultad del proyecto por la inmediatez, porque ellos lo quieren para diciembre, que es negociar ante la rectora de las editoras de música en Colombia que se llama ACODEM, A-C-O-D-E-M, negociar con ellos los permisos para que estén al tiempo exacto para yo empezar a producir y terminar el disco en la segunda semana de diciembre o algo así, pero va a costar trabajo, entonces presenté la idea de que tal vez se hiciera inédito. Como observé que el material de los muchachos, de las niñas que cantan, de los niños que cantan, e inclusive de los mismos percusionistas es bueno, conocen bien los patrones del carnaval, entonces se me ocurrió hacer a mí las canciones. Entonces en este caso ya tengo un reto, tengo que hacer un chandé, tengo que hacer un fandango, tengo que hacer... entonces ya me tengo que proponer, de acuerdo con lo que tengo en la cabeza, hacer unas líneas melódicas, primero fáciles para que los niños las puedan asimilar, y segundo con unas letras que tengan que ver un poco con ellos porque por lo general la cumbia tradicional y la música folclórica tradicional está cantada por gente mayor, entonces conseguir que estos cantos se identifiquen con los niños es un reto. Pero igual chévere, yo lo asumo y me encanta porque primero hace parte de mi trabajo y segundo va a ser diferente y entonces ya se vuelve no un disco más sino un disco que es una propuesta. **-Claro, Innovadora además-** No sé hasta qué punto y en eso debo ser muy sincero, no sé hasta qué punto para Exxon Móvil y para la Universidad del Norte la producción significa un reto como producto, pero para mí si es un reto porque yo siempre estoy figurando en la industria, entonces para mí no es un disco de encargo, de catálogo para que se guarde en el mueble del rector o de Cayena y lo regalen, sino para mí es un disco que de alguna forma después que cumpla esa función chévere, o de que Exxon Móvil se lo regale a sus amigos, también tenga una figuración algún día en la industria o que tenga un espacio en la cabeza de la gente, que exista para la gente.

*O sea, por ejemplo en ese caso hay un propósito puntual desde el inicio, el tipo de música, o sea ya el trabajo lo tienes prácticamente enrutado de alguna forma.*

Entonces ahí me va a tocar asumir un reto, entonces ¿qué hago ahí? ahí pues grabo los tambores “vamos a hacer un ritmo de cumbia aquí” y hago los tambores de cumbia, tócame los tambores acá, pin-ta-ta-pin, entonces cierto habrá un espacio de un minuto, y sobre esos tambores de ellos entonces me toca hacer la creación de unas líneas melódicas de acuerdo a cada uno de los niños que van a cantar; entonces ya me toca hacer una cosa mucho más elaborada, más pensada y direccionada hacia un objetivo. **Exacto-** Pero también puede suceder que un día estoy en mi casa y se me ocurre cantar una cumbia porque la siento, o porque pasó un grupo de millo por la puerta y tocó un pedacito de cumbia y a mí se me ocurre algo, eso también me sucede. La otra cosa que me sucede es la creación de unas melodías permanentemente con el instrumento, porque yo toco clarinete, toco flauta, toco un poco de saxofón

también, entonces cuando hago la práctica del instrumento siempre estoy creando cosas. *–Pero y las grabas enseguida o cómo haces-* No, no grabo nada, todos los días creo cosas. *–Y de eso has hecho uso posteriormente para...-* A veces hago uso, ahora cuando ya tengo la intención de hacer algo porque lo voy a necesitar *–De manera más consciente-*, entonces busco la forma de grabarlo y finalmente lo termino escribiendo. *–Exacto; porque tu escribes en las partituras-*. Claro, entonces fíjate, hay personas que son instrumentistas, por ejemplo son saxofonistas o clarinetistas por decir algo, y esas personas se dedican exclusivamente a hacer eso con su... crear, buscar la forma de hacer melodías con su instrumento, o de improvisar sobre temas estándares conocidos, y de hecho la improvisación es una creación, lo que pasa en el jazz, o sea cada vez que tocan la canción haces un solo tuyo y entonces ese solo es tuyo, eso es creación, un solo sobre el tema, una improvisación sobre el tema base, de lo cual se ve en el jazz, u otras personas, por ejemplo el caso del maestro Zumaqué, él es orquestador, y en muchos casos él sobre una melodía dada, La Piragua, él hace un arreglo sinfónico del que tiene que implementar una serie de recursos técnicos, el contrapunto, la fuga, una armonización contemporánea y pues adaptarlo a un formato, puede ser sinfónico, o puede ser un formato de cámara específico, el que él quiera en el momento; en el caso mío la mayoría de las veces yo trabajo con el formato tropical y mi orquesta tiene un formato específico o tiene dos formatos específicos *–¿Que son cuales?-* Bueno tiene uno que es el formato de Big Band, con una orquestación pues también específica y hay otro formato que es un poco más pequeño de la misma orquesta, entonces me toca crear para todo eso.

*Ok. Tu también la vez anterior hablabas, no sé hasta qué punto, ya identificamos como varias maneras con las que originalmente nacen ideas creativas, puede que sea un encargo, puede que sea el mismo trabajo tuyo, o circunstancialmente algo que pasó hace que de ti surjan digamos armonías, melodías etc. Cuando esto te pasa, tú... te lo rescato porque lo mencionábamos la vez pasada, hablabas de exteriorizar como estados anímicos; o sea hasta qué punto sientes tu esa conexión de que a través de la música puedas... porque recuerdo que tu decías “acercar”... me acuerdo... “acercar el fenómeno psicológico a lo que musicalmente tu estas construyendo, o sea porque lo que haces puede o alejarlo o de alguna manera acercarlo; acercarlo lo entiendo en la medida en que realmente a través de lo que creas, expresas más de manera fidedigna o legítima lo que quisiste contar o lo que quisiste decir.*

No, es innegable que todo el entorno te influye para la creación, y eso es normal, o sea el entorno te va a influir siempre y lo que haces de alguna manera está siempre influenciado de lo que te está pasando; entonces eso es como indivisible allí, uno siempre está influenciado por como amaneces, como te sientes, como vives, con quien vives, que te pasó anoche o que te va a pasar ahorita o cuando estas buscando algo, o no tienes una ilusión por algo, no estás motivado, todas esas cosas influyen definitivamente en la creación, y bueno lo que te digo, en el caso mío, cuando se habla de compositores en nuestro Caribe nosotros hablamos de gente que crea melodías y canciones, pero las melodías y las canciones son una parte por ejemplo de mi trabajo, yo hago otras cosas que tienen que ver... ya la composición formal mirada desde la academia es el conocimiento de una cantidad de recursos técnicos de la música occidental entre otras cosas, porque aquí estamos hablando siempre de la música de Europa occidental, influyéndonos como base de la academia o de nuestra academia. No sé si soy claro en eso. *– Si.-* La anotación musical se creó hace mil años mil y pico de año con un señor que se llamó Guido De Arezzo en Italia, y de ahí para acá se han venido haciendo copias a través de ese sistema de transcripción que él inventó, y de allí hace 3 siglos o hace 4 siglos se dio todo ese fenómeno occidental de Bach, de Mozart, y ellos crearon unos paradigmas, las bases para lo que es hoy la música, como te digo, la forma cómo se enseña en las academias nuestras formales de hoy. El rompimiento se dio con el jazz; el jazz creó unos nuevos códigos, unas nuevas formas de comunicación porque fue una música popular que se desarrolló y creó unas nuevas formas de expresarse, y se alcanzó a implementar en la academia, por eso existe Berklee; pero esa no es toda la música del hombre.

*Es que, por eso allá voy, cuando te hablaba de hasta qué punto sientes tu, como mencionábamos la vez pasada de... me gustó incluso como lo expresaste porque dijiste: “la misma composición te puede o alejar o acercar del*

*fenómeno psicológico que tu quieres transmitir”, y que en esa medida pues obviamente supongo ustedes tratan como compositores de que lo que finalmente quede como composición de verdad manifieste lo que ustedes quisieron transmitir, o sea, sea lo más cercano posible no sé si está bien expresado de esta manera, que realmente en la música que se compuso se manifieste el sentimiento que ustedes de alguna manera estaban viviendo y queriendo comunicar. En esa medida, la vez pasada mencionábamos, tú sobre todo, y en esa parte fuiste muy extenso que eso también es muy enriquecedor para este trabajo, las formas musicales típicas, autóctonas, tradicionales de nuestro Caribe Colombiano, que tu decías “en ese sentido yo siento que estamos como perdidos”, por la cantidad de influencias de pronto, y no se rescata... o sea, no tomamos como premisa nuestras formas musicales y a partir de ahí adaptar a lo de afuera sino que al revés, nos enseñan el Minuet y después es que tenemos nosotros que mirar a ver cómo hacemos para poder rescatar lo que es más típico y autóctono del Caribe Colombiano.*

Esa sigue siendo la misma lucha. Por ahí este señor que viste en el video, él viene haciendo un trabajo importante y por eso él fue nuestro exaltado en esta ocasión porque ya él ha escrito... *-¿Cómo es que se llama?-* Julio Castillo Gómez. Sería importante si pudieras hacerle una pequeña entrevista. Julio ya ha escrito dos libros con el que está enseñando la gramática musical, o sea, la forma esa *-Ah ok, de acá... con la música de acá-* O sea el pentagrama, las notas, todo lo que creo he oído de eso, lo que conocemos como gramática musical, él enseña esa gramática basado en los aires del Sinú, entendiéndolo... él entiende al Sinú como toda la zona del Sinú, no el Departamento de Córdoba, sino el Sinú total, que hasta tiene un pedazo de Antioquia, una parte de Sucre también y de Bolívar, entonces él entiende a su Sinú así, y entonces ahora mismo su último libro se llama “Mi Sol Sinú” por cierto: “Mi-Sol-Sinú” *-Ah, bien, chévere-* Entonces con ese enseña, él no enseña con el libro tradicional de Kolneder de Alemania, sino con su “Mi-Sol-Sinú”.

*¿Y es el único caso que tú conoces? Porque en ese sentido el llamado de atención que tu hacías es totalmente válido.*

Conozco un trabajo que ha hecho el Maestro Edgardo Fábregas, un músico de aquí también no sé si lo has oído nombrar *-Si claro yo lo conozco-*, pero él está buscando todavía que le aprueben eso, el Ministerio, etc., para poder implementarlo, pero sé que lo practica allá en el Conservatorio, no sé como lo hace, porque no lo conozco bien ni conozco bien el proyecto, pero si lo de Julio si lo conozco lo manejo un poco más, y el otro libro se llama... son dos libros que ha escrito él, que son de gramática musical basada en los aires de la música del Sinú. Bueno y tras de eso él agarro música tradicional Sinuana y la adaptó para música de cámara; o sea cogió líneas melódicas de porros tradicionales y las enriqueció con toda una serie de recursos de la composición musical como el contrapunto, la fuga, mucho, muchas de las cosas que se pueden usar, las disonancias, una cantidad de recursos que hay en la composición, para crear el cuarteto de San Sifore del Sinú que acaba de terminar una itinerancia. Entonces el fenómeno del él también es fuerte, porque él es instrumentista, porque toca su saxofón, su clarinete, su gaita, es creador, es compositor porque también tiene obra inédita allí, instrumental; no le conozco cancones con letra, pero además eso es pedagogo, y además de eso también ha participado en muchos formatos como director y como instrumentista.

*¿Y tú crees que a qué es que se debe que no hayamos hecho ese trabajo antes o de manera más... o sea mayor número de personas que manejen esa formación musical de aquí del Caribe Colombiano y se le siga dando más prioridad a hacerlo al revés, no de esa forma, sino al contrario? ¿Tu porque crees que ocurre el fenómeno?*

Por ahí leí una cosa del discurso de García Márquez que me parece muy análogo con esto.

*Tú me mencionaste la vez pasada que si no nos conocemos no somos libres, rescatando a García Márquez.*

Sí, pero por ahí leí otro pedazo de él que dice que... donde en su discurso de... en Estocolmo donde dice que porqué no nos dejan vivir nuestra propia edad media, que nos dejen vivir tranquilos nuestra propia edad media, que lleguemos a nuestros niveles de desarrollo, porque nos... porque piden que nosotros vayamos a la velocidad de las otras sociedades europeas que tratan de... no nos dejan que vivamos nuestras propias cosas, no nos han dejado nunca la verdad, entonces de eso precisamente se trata, nosotros estamos pasando por toda una serie de convulsiones y finalmente yo creo que vamos a llegar a consolidar nuestra propia academia, nuestras propias cosas, pero sé que va a ser lento, un proceso.

*¿Y a que se debe eso; o sea donde crees tú que está... te lo comento porque también nos hablaste la vez pasada del Joe, también como fenómeno por que se vino de Medellín nos contabas a hacer su propia música, lo que sentía, etc., o sea, créeme que en menos de los dedos de las manos caben los que se han apropiado de trabajar en torno a lo nuestro y a partir de ahí que salgan otras cosas; o sea, donde está... o sea por qué no... si hay tanta riqueza musical a nivel del Caribe Colombiano, o sea, el trabajo que tu vienes haciendo es como... pareciera una sola golondrina, o sea porqué no hay más gente que le apueste a lo mismo, porque lo que tú dices, entre más nos conozcamos vamos a ser libres, rescatamos nuestra propia esencia que eso psicológicamente hablando la cantidad de implicaciones que tú no tienes idea tiene, entonces desde todo punto de vista es positivo, o sea se le ve una gran cantidad como de beneficios, pero no se hace, o sea.. no sé qué tan...*

Nosotros, nuestra sociedad sufre de esnobismo, de una cantidad de cosas, a nosotros desafortunadamente nos han levantado en la escuela del extrajerismo; si vamos a Barranquilla, tu sabes que Barranquilla es el producto de la fusión de una cantidad de inmigrantes –**A partir de allí ya**- Y por eso bueno, entonces nos ponemos el rótulo de ciudad cosmopolita, etc. Pero a la vez Barranquilla es la capital del Caribe y por aquí salen todas las manifestaciones del Caribe; entonces a Barranquilla le toca también cargar con la tarea de ser la plataforma el eje divisor de todo lo que somos en el Caribe; aunque existen otras pequeñas plataformas, que no voy a olvidar los Cartageneros, existen otras pequeñas plataformas, como diría la mamá de Ernesto McCaunsland “Un barrio en las afueras de Barranquilla”, Cartagena; entonces bueno Cartagena, Sincelejo, Montería, todas son plataformas, las capitales del Caribe, pero la de mayor escala es Barranquilla obviamente; y el trabajo que han hecho desde Valledupar, es un clúster del vallenato. Yo pienso que de todos los géneros musicales del Caribe el más organizado es el vallenato, y gracias al Vallenato existen manifestaciones como te digo autóctonas del Caribe en la radio, porque de otra manera no existirían. Si tu agarras el dial, explicación, si tu agarras el dial, tu oyes por ponerte un ejemplo emisoras de Pop, que ponen música romántica donde el 85 o 90 por ciento es música extranjera; si oyes las emisoras de rutina comercial son de tendencia salsera, no ponen salsa colombiana ni del Caribe colombiano, el 90% es salsa extranjera porque el gran volumen de la salsa es extranjero; el merengue dominicano y el fenómeno del reggaetón que tampoco es nacional; la otra cosa que nos queda menos mal es la champeta, la champeta también es un producto nuestro; yo tampoco estoy de acuerdo en el hecho muchas veces de denigrar de la champeta, estoy de acuerdo más en el hecho que la adoptemos y le pongamos una serie de recursos que pudiéramos ponerle, para poderla internacionalizar cada vez más y poder enriquecerla musicalmente si queremos; y por ejemplo en la ciudad de Barranquilla tu no encuentras una emisora que ponga porro. **-Exacto, por ejemplo me toca a mí tenerlos en el celular-** Tú ves emisoras que dicen, para no decir el nombre, dicen: “Y ahora el mano a mano: La Billos contra La Sonora; todo el año y 365 días del año una orquesta venezolana con una cubana cada hora, orquestas que desaparecieron hace años, pero no le ponen un tema nuevo a una orquesta que está empezando, una orquesta de música tropical. Ni los niños nuestros conocen la música folclórica, tienen que ser focos especializados, como esos por ejemplo que te estoy diciendo del “Carnaval al Aula”, es un foco especializado donde a los niños allí los profesores les dicen: “Mira existe Petrona, existe, esto, existen estos cantos en Momposina, la zona de la depresión Momposina tiene esta cantidad de ritmos, vamos a aprenderlos, etc., Palenque tiene esta riqueza, muy complicado. Menos mal que hay una parte por allí de la Academia y de las Instituciones que intentan que prevalezca la línea tradicional. Pero bueno, eso, la idea es trabajar, trabajar porque la cosa no puede ser la queja permanente. Cuando me refiero y describo el fenómeno es porque lo tengo que tengo que describir de todas formas **–Lo que ocurre en la realidad–**; pero siempre trato de seguir adelante y de pelear

por lo mío, de echar pa' lante con mis cosas. Me ha tocado aprender mucho de la música extranjera y me ha tocado desenvolverme en muchos géneros, no solamente yo, todos músicos en el Caribe les toca por x o y circunstancia en el Caribe Colombiano, sobre todo los músicos de Cartagena, de Barranquilla y parte de los de Santa Marta, les toca mucho aprender de todo, porque cuando tu vas a vivir de la música, cuando arrancas, te toca ir a tocar en un sitio y te piden cualquier cosa, es una locura, pero así es. Pero eso nada más pasa en el Caribe Colombiano, porque en el Caribe Internacional si tú vas a dominicana a cualquier ciudad del grupo que está allí, por cualquiera el 80% del grupo toca solo merengue, y los festivales son de merengue, aunque hayan sitios donde haya músicos que toquen de todo; pero por lo menos nuestra música colombiana no más la tocamos nosotros. Nosotros podemos acompañar por decirte algo con músicos nuestros a cualquier artista dominicano o boricua o cubano **–Porque les ha tocado aprender de todo–** Pero ninguno de ellos puede acompañarnos las cosas de nosotros **–Exactamente–** Entonces fíjate como es la cosa del fenómeno de nuestra región Caribe con su capacidad de absorber la cosa cosmopolita, la música del mundo, toda la música, las costumbres, las cosas del mundo, carnavales es una suma, una suma, como de las manifestaciones.

*¿Te voy a hacer una pregunta, bueno no se tu qué pienses al respecto: Donde tú crees que existe la falta de motivación para sacar pecho de la riqueza nuestra que tenemos musicalmente hablando; o sea qué es lo que cohíbe al músico?*

La investigación. No hay investigación, en la academia no existe la investigación, hasta ahora...

*O sea es como si... están, pero no explícitas o sea no se ha hecho ver... lo que existe no se ha mostrado.*

No, no se ha trabajado... no se ha trabajado; o sea el trabajo que ha hecho, que está haciendo Julio Castillo es el que hay que hacer dentro del Caribe. Ahora acuérdate que no existen sino 5 o 4, 5 perdón creo que son, Facultades de Música en el Caribe: La Universidad de Córdoba, La Universidad del Sinú, La Universidad del Atlántico, **–Bellas Artes en Cartagena–** Bellas Artes pero creo que no es Facultad, es una Academia; y algunas cuantas Academias o sea... **–Uninorte ahora–** Por eso, Universidad del Norte. Y después de eso existen son Licenciaturas, o sea preparan a la músicos para enseñar, para enseñar, para ser pedagogos en colegios **–Para enseñar música–** Exacto. Para enseñar música a nivel de colegios. **–Exacto–**. Bueno y después de eso, las herramientas que les dan es la investigación en la música europea, verdad, pero no es la investigación, el conocimiento de la música del Renacimiento y de la armonía tradicional.

*O sea, hay muchos tratados y mucha información y muchos conocimientos, a cerca de la música, no de la música de acá, y eso sería lo que haría falta con la música de aquí; ese tipo de trabajos del señor que está trabajando en Montería.*

Hay que investigar, implementar las cosas de nosotros para que desde la academia se produzca el fenómeno. Ahora, no es malo el jazz, no es malo conocer toda la estructura y fortalezas de la música europea, pero es hora que miremos lo de nosotros. O sea, nuestros jóvenes cuando llegan a la academia, antes de empezar a expresarse con un instrumento tienen que expresarse a través de todo lo que pasó en el barroco, de la Anna Magdalena Bach, de si quiere ser pianista el Clave bien temperado de Mozart, o en el mejor de los casos cuando ya tienen cierto avance Gustav Mahler o Stravinsky o algo así, y siempre nuestras manifestaciones son como consideradas todavía primitivas; ejemplo: La emisora de la Universidad del Norte: La Universidad del Norte todo el día te pasa la música de hace 2, 3 siglos de Europa, todo el día, verdad, porque se considera música culta, entonces “la radio culta”, y nosotros qué, o sea cultura es todo, nosotros somos cultura. Entonces si el alma máter es tanta la bandera, no se pone la mano en el pecho y dice somos Caribe, orgullo del Caribe, y esto es lo que somos, sea primitivos, medios, o sea pero eso es lo que somos... ah chévere también en ésta hora vamos a poner un poquito de Mozart, y en la otra hora vamos a poner un poquito de Charly Parker un rato, y hay Jazz Colombiano, hay música culta si se quiere decir entre comillas colombiana, hay música... eso no pasa, es la única posibilidad. La otra emisora de otra Universidad es la

Universidad Autónoma, la Universidad Autónoma hace por allí creo que un programa todos los días de los Beattles, el no sé qué cosa amarillo, el submarino amarillo, hacen un programa de boleros cubanos, etc. Y la música cubana no es mala, entonces... y la música cubana es buena y hay que conocerla, el problema es que no hay prioridad en las cosas de nosotros entonces cómo va a evolucionar el movimiento, cómo vamos a tener las sinfonías sobre la expresión de nuestra cumbia, como vamos a... son lunares que aparecen de vez en cuando, por eso existe Zumaqué. - *Yo vi el video con la orquesta Sinfónica de San Petersburgo ensayándoles La Piragua.* Entonces, o sea, gracias a Dios existe Zumaqué, sino tampoco apareceríamos en el mapa. Y si se puede hacer todo eso, si se puede hacer todo eso. Ahora mismo hay una gran deuda del Carnaval de Barranquilla en ese sentido también, por que el Carnaval que es la máxima manifestación según no solo nosotros mismos de toda la cultura del Caribe colombiano, no le da los lugares de protagonismo a nuestros músicos, sino que se lo da a la música extranjera; entonces no existe un sentido de pertenencia, no existe un orgullo real por nuestras propias cosas, nos da orgullo que en nuestra fiesta tengamos siempre como protagonista un invitado; entonces es bien complicado tratar de asociar todo el fenómeno de la música con lo que pasa con el entorno de la industria de tal manera que se forma un movimiento de vaivén que haga que los músicos generen cada vez mas ideas sobre nuestras propias cosas y que tengan más figuración en la industria universal; bueno universal no, mundial de la música, me explico, o sea la música pertenece a la cadena de lo que es hoy día el entretenimiento, el entretenimiento en el sector de lo que es la industria musical, y nosotros seríamos lo que es el sub-sector de la industria de la música del Caribe colombiano; entonces entero que aparece cada vez más en las cosas de carácter comercial como la radio, en los medios, en la internet, para que no desaparezcamos porque los otros movimientos tienen mucha fuerza, ya.

*Cuales visualizas tú que serían como los beneficios que tendría el que algún día eso ocurriera, o sea pongo beneficios de alguna forma entre comillas pero me refiero a que: qué sería lo que ocurriría. A diferencia de cómo está la situación ahora que tu decías que en ese sentido musicalmente estamos como perdidos y no le hacemos caso a la máxima de García Márquez cuando dice: “Si nos conocemos más somos libres”, etc., o sea en caso de que ojalá no tan a largo plazo sino a corto, mediano plazo pudiera ocurrir este movimiento del que tú hablas que incluso articulado junto con la industria para que con toda la riqueza musical que tenemos en el Caribe colombiano podamos en algún momento sacar pecho y decir “esto es, nos identificamos”, etc., y sentirnos orgullosos, o sea, ¿cómo visualizas tu ese contexto, ese entorno, a diferencia de cómo está ocurriendo hoy en día, o sea, individualmente incluso a los músicos, y no solo a los músicos sino a las personas que escucharan de manera más frecuente a través de las emisoras, etc., la música del Caribe colombiano, como ves tú ya a nivel mas de los grupos y de las personas el que ese tipo de movimientos ocurra en algún momento, o sea que no estemos tan de espaldas todos a lo que es más propio, a lo que es más esencial, digamos a lo que somos más en esencia Caribe, no estar tan de espaldas a eso si no... quiero como tu opinión, no... es decir... no.... tu de pronto que no tienes carrera de psicología y este tipo de cosas, pero cómo comprendes tu o cómo entenderías tu qué ocurriría con las personas cuando ya esto que está pasando en este momento no ocurra? Si me entiendes un poco la pregunta...*

No se pero en todo caso tratando de interpretar lo que me estas preguntando lo que te decía un poquito ahorita es cierto, nosotros vamos en un proceso constante, vamos en un proceso y ese proceso – *¿Hacia dónde redundaría es como la pregunta, cómo visualizas tú la consecuencia de que eso ocurra?*- Ombe es fácil: finalmente el hecho de que de toda esta invasión de capitales a Latinoamérica, la resultante es que lo que finalmente se salva es la cosa cultural; va a ser que en algún momento suceda que la música tenga una importancia especial, pienso yo, no sé; no se lo veo como algo que puede ser obvio que suceda – *La música típica de acá te refieres*- La música autóctona de acá, entiendo por autóctono lo que nace aquí; en ese sentido también existe mucha confusión, porque a veces uno piensa que lo autóctono es solo lo folclórico, lo estrictamente folclórico, y no es así solamente, cierto. -*¿Además de lo folclórico que otro tipo de música sería autóctona, que no sería la folclórica?*- El merecumbé por ejemplo –*¿Que no nace acá?*- El merecumbé está hecho con instrumentos de la Europa, los saxofones, la trompeta, el piano, bajo, con instrumentos del Caribe antillano como el timbal, las congas, el guiro, además de eso cimentado en un formato

de orquestación que aprendió Pacho Galán del sonido de las bandas de Jazz, además de eso Pacho también tiene una formación académica basada en lo europeo a través de Bellas Artes el Maestro Biava como Decano, no se llamaba Decano, como Director de lo que era la Escuela de Música de Bellas artes, entonces el merecumbé es autóctono, **-O sea nace aquí a través de Pacho Galán-** Pero no es folclórico **-Porque los instrumentos de los que hace uso no son típicamente del Caribe colombiano-** No son folclóricos. Lo folclórico es cómo se toca la trompeta aquí, la forma de tocar la trompeta es folclórica, pero la trompeta es otra cosa. Lo autóctono no siempre es folclórico, las gaitas, nuestras gaitas son folclóricas, de hecho son milenarias, nuestras gaitas, hacen parte de nuestros instrumentos que... para ser folclóricos necesitan unos requisitos, lo folclórico necesita cumplir unos requisitos, además es vernáculo, es nacido de aquí, nacido de la tierra.

*¿Pero cuando tú dices que el merecumbé no es folclórico?*

No es folclórico pero si es autóctono.

*Ah ok, ah bien, no es folclórico por el tipo de instrumento de los que hace uso para la interpretación.*

Ahora, si tú miras, lo folclórico es como se tocan esos instrumentos.

*Ok, o sea que para llamarse folclórico tiene que ser tocado con los instrumentos de acá.*

Lo folclórico necesita unos requisitos... no, me refiero que podríamos decir el merecumbé hace parte del folclor, pero realmente nuestro folclor si lo miramos pues como algo... mejor dicho si lo miramos estrictamente por el concepto de folclórico lo tendríamos que pensar en que los elementos bajo los cuales se implementó el merecumbé tendrían que ser estrictamente folclórico, y no es así en el caso del merecumbé. En el mismo caso del porro, el porro folclórico es el porro hecho por la hojita **-Así nació-** Así nació. Pero el porro de las bandas es autóctono, por que la banda militar, la instrumentación militar fue traída de Europa. Ahora lo que sí es folclórico es el porro tocado como se toca acá, bajo una forma folclórica. Mejor dicho lo autóctono sería como te digo, lo que nace aquí, lo que nace y se hace aquí, o sea lo que se hace aquí, perdón, lo que se hace aquí; y lo folclórico es más lo que nace, lo que nace como tal, lo que viene de la tierra, lo vernáculo.

*Ok, entonces tú me decías que... ah bueno yo te preguntaba tratando de visualizar a mediano o corto plazo siendo positivos en el tema de que ocurra esto que musicalmente hablando estamos diciendo, que podamos sentirnos orgullosos, sacar pecho, tú decías: “no estoy seguro, pero la cultura sería lo que se rescataría en ese sentido”. Lo cultural rescatándolo en ese sentido que influencia...*

Es que míralo de este modo: nosotros los latinos hemos impuesto nuestra cultura en los Estados Unidos, entonces de alguna forma tenemos representación en el estado, y eso hace que nuestra cultura este representada, o sea que nuestra cultura prevalezca en medio de la cosa esta de la industrialización, de la... como te digo... el imperio, la llegada del capital; fíjate tu y en algún momento también se lo leía a García Márquez y se lo leía a Vargas Llosa, que ellos dicen que los gringos se han gastado miles de millones tratando de imponernos sus cosas y nosotros sin gastarnos un peso, nada más con ir nosotros allá poco a poco los hemos ido conquistando también, nosotros hemos... porque finalmente tú ves que existen sitios de comida colombiana de alguna forma, y no han sido hechos como ellos que llega la cadena, McDonalds, no, nosotros no, nosotros fue un paisa que se le ocurrió poner un chuzito ahí y dijo “aquí está”: “Mi refugio” sitios así, entonces para mostrar lo de nosotros. Nosotros también lo que salvamos es eso, la cosa cultural, porque toda la gastronomía hace parte de la cultura, obviamente nuestra música también, eso se salva, lo que no se salva son las otras cosas, la industrialización del campo, la sistematización en grandes cosas, como te digo, todo lo que hace parte de cuando tu pones la maquinaria para el desarrollo de las actividades humanas; porque el tipo... la misma forma de bailar, la cultura, etc, te la tratan de... porque la música vendida a nivel industrial tiene que acaparar todo, las discotecas, la radio, pero de alguna manera lo de nosotros se salva porque lo llevamos. **-Exacto-** y cada vez más esa lucha por el equilibrio, va a traer que algún momento lo que nos quede es eso.

*Claro, o sea, alrededor al rededor de la propia identidad con la que nos identificaríamos, es que ocurrirían digamos los posteriores beneficios o las consecuencias, o en lo que redundaría el beneficio de culturalmente sabernos claros, como Caribes, o sea como del Caribe colombiano, una identidad clara que tiene su manifestación como tu decías no solamente en la música, pero implica la música, y la música vendría a rescatar eso, o sea, lo que culturalmente somos y con ello identificarnos a nivel mundial, o sea, en algunas cosas seremos parecidos con otros, pero nos identificamos y somos originalmente así como cantamos, así como tocamos, así como comemos, etc., si ok.*

*Y, no, lo último que te iba a preguntar era: Propuestas, o sea, para ese rescate, cómo, por donde comenzarías tu, o de alguna forma cual sería ese granito de arena o esa semillita que se puede sembrar para que esto ocurra ojalá no tan lejos en el tiempo y que pudiera contagiarse a más personas para que la cosa pueda pasar realmente. -Bueno en mi caso yo siempre estoy dando una pelea constante por cosas, proponiendo y tratando de hacer cosas-. Por ejemplo la pregunta te la hago enfocado también al tema de la composición, como ves tú que a partir de la composición... tu eres compositor esa es tu actividad de alguna forma, ¿sientes que eso ha sido por ejemplo parte de esa semilla? y si la haría, te atreverías a hacer la invitación a que a través de esa actividad o de otro tipo de actividades se pudiera lograr eso que tu estas planteando? Como ves tú el ejercicio de tu actividad como compositor en ese panorama.*

Bueno lo que hemos tratado de hacer todo el tiempo, o lo que he tratado de hacer todo el tiempo es pelear mi espacio, cuando digo “pelear” lo digo en el buen sentido, tratar de ocupar espacios de protagonismo con lo mío, tratar de decir que con lo que hago estoy impulsando todos lo que somos nosotros, que no me da ninguna pena pararme a tocar mis instrumentos bajo mi propia lineamientos del Caribe colombiano, o mi propio sentir del Caribe colombiano.

*En el caso tuya ¿cuales sientes tu que fueron los beneficios de finalmente que la vida te haya llevado o que tu hayas escogido esa actividad de compositor; o sea en ti como persona que ha significado?*

Lo que pasa es que yo no puedo deslindar todo lo que he hecho, o sea lo mío es un bloque de cosas, de instrumentista, de arreglista y compositor en el sentido de la composición de orquestar; ahora componer canciones también; últimamente estoy más dedicado a esta actividad, he estado haciendo más... creando más canciones, pienso que este año ha sido máximo en eso, he estado más en el afán de hacer canciones, entonces no puedo hablar como de una sola cosa, sino que todo es una cantidad de frentes que manejo dentro de lo musical para sacar adelante toda una propuesta; me ha tocado conocer varios frentes de lo que pasa en el Caribe, pero sigo insistiendo en que nuestra formación tiene que tener el ingrediente básico de la investigación en nuestros aires, en nuestras propias cosas folclóricas y autóctonas, tradicionales y contemporáneas.

*Después de todo el trayecto que tú tienes y toda tu experiencia ¿Por qué para ti es importante entonces dedicarte a lo que te dedicas, ya no únicamente como dices tú a la composición, sino a todos los frentes a los que le apuntas? ¿Porque se ha convertido en el caso tuyo particular importante, que le dedicaste la vida finalmente a eso?; o sea digamos es un motor en el caso tuyo, te motiva el hecho trabajar alrededor del rescate de la música.*

Lo que pasa es que hay una cosa decisiva y es que yo nací en una casa de músicos; mi padre era músico, mi madre no tanto, o mi madre no era músico, mi madre más bien fue un apóstol, o es porque mi mamá todavía está viva, fue un apóstol acompañante de la tarea de mi papá. Y entonces pues yo abrí los ojos y vi una orquesta ensayando en el patio de mi casa, y mi papá tocaba saxofón, tocaba violín, tocaba tiple, guitarra, clarinete y era compositor, además de eso le hizo una cantidad de canciones a la alegría de los municipios del Departamento del Atlántico como Juan de Acosta, como Santa Verónica, como Sabana Larga que además son súper conocidas, como la parte de la composición musical del Porro Atlántico y además de eso le cantó a toda la parte costumbrista de la región y del municipio; de hecho el himno del municipio mío que es Polo Nuevo, Atlántico, la música y la letra es de



mi papá, etc.; entonces todo eso me marcó, himno que entre otras cosas es un vals, es en ritmo de vals o en aire de vals; entonces eso me marcó definitivamente y muy a pesar que mi papá fue muy parco en el hecho de tratar de no influenciarme sino que yo fui pues pienso yo que el último de sus hijos porque pues somos 8 hermanos que nos conocemos, mi otro hermano, porque soy hermano completo, quiso agarrar la actividad musical y no se dio, él tuvo instrumentos, tuvo todo el incentivo de mi padre etc., etc., pero no se le dio, terminó siendo un buen abogado, y yo me matriculé en Derecho y terminé haciendo música, entonces...

***Ah yo te preguntaba que porque se te había convertido en importante la actividad alrededor de...***

De alguna manera cuando todas las personas del municipio dicen o sin querer te nombran como emular, como la persona que emula, que es un referente de su padre, como que es la persona que sigue con la tradición, entonces te echan al hombro una responsabilidad que tú no te das cuenta cuando te la ponen allí y eso pasó, y además de eso yo... en mi vida pasó el hecho de que estando en el Conservatorio me conocí con Joe Arroyo y Joe Arroyo es un referente mundial de la música y yo empecé a militar con él en su orquesta; en ese momento él no era el Joe Arroyo que hoy día consideramos; yo si lo adivinaba porque yo sabía que ese tipo era un monstruo, desde todo punto de vista lo admiraba y admirar a una persona y ahora estar cerca a trabajar con él fue también un impacto muy fuerte entonces y luego empiezo a... eso fue en el 82 y ya en el 87 ya está un poco más avanzado el estudio, también trabajé con Juan Piña que también era un ícono nacional en el año a 86, y fui a los Estados Unidos con Juancho, etc., tocando música colombiana siempre, entonces ya llega un momento en que eso te hace parte de tu vida misma y de tu diario vivir, y luego ya empezó el momento en los 90's después de hacer más de 60 canciones con Joe la mayoría éxitos, y de saber ir a otro país.

***¿Tú eres el compositor de las canciones de Joe?***

Yo produje con él 60 canciones, 58 canciones... ***¿o sea los arreglos?*** Parte de los arreglos ***¿Y también compusiste de tu propia...?*** Y la producción musical, o sea, escoger los archivos, dirigirlo a él, etc., hacer la dirección, eso está ahí en los créditos de los discos.

***¿Pero algunas de esas 60 son composiciones que nacen de ti?***

Hay una que se llama "Homenaje al conde" una sola canción que le grabé que es compuesta por mí; está en un disco que se llama "Marcando terreno", lo demás eran canciones de él o de otros compositores, yo hacia la parte de la composición musical, otras veces él aportaba mucho en la composición; pero finalmente la orquestación la hacía yo y la dirección artística. Por ese trabajo con Joe es que más me reconocen en el país y a nivel internacional también por eso. De allí se dieron las oportunidades con Carlos Vives, con Moisés Angulo, con Juan Carlos Cornoel, con Checo Acosta, con mucha gente, con Los Betos del Vallenato, con Adriana Lucía, con Son de Ovejas, con mucha gente; ahorita el maestro Milton Salcedo también me dio la oportunidad de tocar para él en una canción, etc. Pasan muchas cosas. Por ahí vienen otras cosas nuevas, ahora se acaba de abrir una puerta muy importante, pero ahora que ya se abra bien lo cuento. Entonces ya tu entras ahí y eso es lo tuyo; tu tratas es como de siempre proponer, seguir adelante. Luego viene una etapa que es la de entender la gestión, que pasa con la gestión cultural y va directamente a la gestión de los proyectos musicales, y entonces empezamos con mi esposa una actividad que es lo de la Fundación Cuarto Verde que comenzó hace poco, hace unos 4 o 5 años, no mentiras 6 años, y de hace un tiempo hacia acá hemos estado en la parte de gestión de los eventos, y además es ganar espacios para las manifestaciones del Caribe colombiano, porque es complicado, la gente no le quiere apostar a eso. Hay obviamente unos dignos gestores como Lisandro Polo, Grupo Tambó, y de hecho desde las instituciones se hace siempre pero como con medias tintas, como con los pañitos de agua tibia, por lo que te decía ahorita, por ejemplo el Carnaval no está direccionado hacia el protagonismo de nuestras manifestaciones musicales, no está direccionado hacia eso; los grandes eventos siempre los protagonistas son extranjeros; cuando me refiero a los grandes eventos me refiero: La Coronación de la Reina del Carnaval la va a tocar Juanchito Candela de Dominicana o de Puerto Rico, o no sé qué, o sea ese es el máximo plato,

cuando debiera ser al revés; la música que para la Coronación siempre está inspirada en la Zamba, en no sé qué, la música disco, “un excelente vestuario de tal que lo traje de New York, y no sé qué cosa” y cosas así, cuando ese espacio es para nosotros, eso no puede pelearse con nadie. *¿Y no se hace verdad?* Eso no se hace. Entonces desde las instituciones no se mira así. Y el segundo evento más importante en la ciudad ya se dice, es el Barranquijazz; el Barranquijazz tiene 18 años y no ha aportado al primer artista local al mundo; ¿entonces cuál es la función de un evento como ese? Las emisoras, la de la principal universidad del Caribe no pone la música de nosotros, ni la de la segunda tampoco; la investigación de nuestra música no existe; la Universidad del Atlántico tiene un Big Band de Jazz, que toca la música folclórica o por decir algo autóctona del jazz americano, y la toca bien, ¿pero que ganamos con eso?, por decirte algo. En la Universidad del Norte existen 2 o 3 niñas que cantan ópera, para diversión de 4 o 5 personas, chévere, pero ¿y? Entonces la materia prima que llevamos nosotros por dentro que son los aires de nosotros, la cumbia, el chandé; cuando me refiero a cumbia me refiero a más de 70 ritmos, claro, me refiero a la chalupa, al chaluzongo, al cumbión, a todo lo que se hace con los tambores folclóricos, a la gaita ovejera, al merengue ovejero, todo eso, cuando yo digo cumbia me refiero a todo lo que está dentro del género de los tambores, al mapalé; cuando me refiero el porro, me refiero a todo lo que está en la banda marchante ésta, o en las orquestas de música tropical que tocan todos los géneros; la música de acordeón ¿cuántas hay en el Caribe? La música de Valledupar del vallenato, la música de la guaracha que es exclusivamente Barranquillera, hecha con Aníbal Velásquez, con Dolcey, con Morgan Blanco, etc., o sea todo lo que tenemos nosotros para mostrar y para evolucionar, para hacer que crezca, y no podemos. Entonces... *¿No podemos?* Este es un discurso complicado... *O sea si se puede...* Porque no hay la unidad de criterios y sobre todo los responsables de las instituciones no están conscientes de eso, no porque ellos quieran, sino porque existe un precepto dado que la formación musical tiene que ser basada en la música europea, en los preceptos europeos y que los que manejan eso son cultos; y los que hacen la música folclórica son allí, los músicos folclóricos. Si hubiera sido así, pues Joe Arroyo no hubiera pasado de Galapa, pero ha sido nuestro máximo representante; o Zumaqué no hubiera hecho que la Orquesta de San Petersburgo tocara La Piragua de él, cierto. Entonces esa confrontación de ideas debe seguirse dando para que finalmente ese ir y venir de conceptos nos lleve a un puerto mejor, esa es la idea. Ahora yo desde lo mío sigo trabajando con lo mío, sigo trabajando por generar espacios de discusión y de divulgación, y sigo trabajando también por crear contenidos, crear mis composiciones, hacer mi música, etc., entonces sigo en eso. La verdad es que el discurso se vuelve demasiado amplio porque tiene muchas *-Aristas-* muchos frentes, y a mí me ha tocado trajinar en muchos sectores dentro de la industria de la música: me ha tocado trajinar como creador de canciones, como autor, lo que llaman uno compositor, como compositor creando música para melodías de autores, o sea como arreglista u orquestador, me ha tocado como intérprete, y me ha tocado estar en la tarima o me toca estar en la tarina *-Intérprete es tocando el instrumento-*, es tocando el instrumento, me toca estar en la tarima haciendo música de todo el Caribe, no solamente del Caribe nuestro sino del Caribe antillano, y el Caribe colombiano, porque también lo hago para consumo, y porque es que no... cuando hablo de las otras músicas del Caribe no quiero decir que sean nocivas, simplemente quiero decir que las debemos conocer y que las debemos disfrutar, pero que los espacios de protagonismo tienen que ser de las cosas de nosotros, para que se puedan dar las cosas, para que podamos llegar a buen puerto con lo de nosotros. Entonces que más te puedo decir, entonces me ha tocado toda esa cantidad de cosas, y me ha tocado también como gestor en el caso por ejemplo de la Exaltación, en el caso de una cosa que se llama “FestiCarnaval” que está por allí en remojo pero que va a salir otra vez, que es la idea de un mercado cultural en medio del Carnaval de Barranquilla *-Solo de música de acá-* De toda la música regional, que es demasiado, son más de 1 millón de hacedores en el Caribe. *-¿Eso no lo han hecho antes, FestiCarnaval?-* Si, FestiCarnaval yo lo hice. *-¿Ha tenido cuantas versiones?-* Hicimos 2 versiones, *-Paralelo a la poca del Carnaval-*, con el patrocinio de Carnaval S.A., y con la realización de ellos, pero pues el concepto y la idea inicial y todo el proyecto es propuesto por mí. Entonces, no, cantidad de cosas y seguimos ahí.

*¿Cómo pudieras tu finalizar ya éste proceso digamos de las entrevistas que yo te he hecho hasta ahora, como para cerrar? ¿Qué concluyes de lo que hemos conversado? ¿Al final qué queda, que te queda a ti como reflexión?, o algo que tu pudieras como contar o proponer no, porque bueno ya me has hablado mucho de todas*

*las propuestas incluso en las que tú haces parte, pero como para cerrar algo que quisieras finalmente como comentar y darle cierre a toda la información que hemos trabajado tanto en la entrevista anterior como en ésta. ¿Pero en cuanto a qué? No, en general, o sea algo que a ti particularmente te haya quedado como a manera de conclusión.*

Que es importante el hecho de poder darte la entrevista porque me hace reflexionar y me sirve como un punto, un momento en el que puedo pues hacer como elucubraciones, de alguna manera tú tienes toda esa cantidad de información y yo sé que pues se podría resumir y entonces eso es como tener puntos referentes verdad; entonces además de eso me hace reflexionar sobre lo mismo, la problemática de la música del Caribe, de toda la región Caribe y su forma de enfrentar a los estereotipos que se crean en la industria y que muchas veces no nos están incluyendo; o sea el hecho de estar excluidos de la academia, de estar excluidos de **-No ayudan-** la radio, estar excluidos del movimiento comercial, y saber en qué punto de la cadena, de toda la cadena estamos. Entonces es importante para mí saber eso. También es importante entender que no podemos dejar de producir contenido porque **-Contenido te refieres a...-** Contenidos musicales **-Composiciones del Caribe Colombiano-**, si, no podemos dejar de producir contenidos porque sería una forma de desaparecer, tenemos que seguir trabajando en la cosa y seguir proponiendo, estar en la propuesta constante de cosas, de ideas nuevas y de salir adelante en la lucha.

*Tu decías “más que la queja, eso, mantenerse siempre creando y proponiendo”*

Pero no podemos de dejar de decir las cosas, es que el problema es que no podemos de dejar de decir las cosas, y muchas veces las decimos con el temor del compromiso social, o el compromiso laboral, o el hecho de que a veces decir la verdad hace que nos discriminen o seamos vistos como ácidos, frenteros, sin razón o resentidos, y no se trata de resentimiento, se trata es de preocupación: ¿Oye pero hasta cuándo? ¿Por qué no, si pudiéramos ser eso?, pudiéramos ser un foco de **-Referencia-** Si, de muestra de muchas cosas; pocos países pueden tener en una sola región todo lo que nosotros tenemos de muestra, musical y cultural; entonces es hora de pellizcar a la gente; yo lo hago en las redes, lo que pasa es que trato de no ser demasiado insistente. Por ahí escribí también una cosa en el periódico que te puede servir, voy a tratar de re-enviártelo, **-Ah bueno, dale-**, creo que va a salir – **¿En dónde, en El Heraldo?**– En El Heraldo, me lo publicaron en una revista, una revista el domingo de... está toda este reflexión **-Ah bueno, me sirve-**. Déjame ver, yo debo tener el link por aquí, déjame y te lo envío para ver si todavía lo tiene el periódico.

*Muchas gracias.*

#### **RETROALIMENTACIÓN FINAL CON SUJETO DE INVESTIGACIÓN No. 3 - OCTUBRE 10 DE 2014**

*Octubre 10 de 2014 estamos con el profesor Guillermo Carbo en la retroalimentación final acerca de la investigación “Intencionalidad en la Creación de una Obra Musical”. Le voy a ir dando como los puntos importantes y si usted tiene algo que retroalimentar, enseguida me lo comenta. El sujeto No. 3 reconoce la existencia de una dosis de voluntad, que para él es necesaria al momento de materializar su obra finalmente, porque él comenta que el origen de la obra creativa – ¿“él” soy yo? Si. ¿Y el sujeto No.3 soy yo? Si. Ok. La idea inicial desde donde se origina la obra creativa ocupa una parte muy mínima de lo que luego se constituye en el resto de lo que consiste el proceso de composición musical. Entonces a la pregunta que usted mismo se hacía “¿Cómo hago yo para escribir una obra que nace pues de una idea inicial?; en ese momento usted comentaba que necesitaba una buena dosis de voluntad porque muy difícilmente usted desde el inicio concebía una obra completa, que bienaventurados a quienes eso si les ocurría pero que en el caso suyo no era así, y que en ese orden de ideas usted sentía que necesitaba pues una buena dosis de voluntad para poder llevar a cabo y ejecutar todo el*

*proceso que luego se necesita para poder finalmente terminar la obra. Con las ideas que yo le voy a ir dando no sé si tenga cosas que agregarle a los elementos.*

Sí, yo agregaría lo siguiente: Eso es cierto en cuanto a la dosis de voluntad no sé si fue el término que yo utilicé pero... voluntad de trabajo, porque la voluntad por sí misma pues ve tú a saber que realmente significa; por una parte voluntad de trabajo, y por otra, esa idea inicial que requiere esa buena voluntad de trabajo es altamente densa en el sentido que contiene... es como la semilla, la semilla aparenta no ser nada, pero adentro el potencial es enorme, entonces la idea inicial tiene potencialmente una posibilidad enorme de desarrollo que es más o menos lo que generalmente sucede.

*Usted comentaba en ese momento también que en parte a veces pudiera considerar que están implícitos como fenómenos inconscientes al momento de... cuando le surge la idea de lo que finalmente se va a componer. Y también una parte consciente por que hablaba de la imaginación; o sea que finalmente eso necesita también una especie como de proceso racional; incluso tan racional que usted en algún momento decía “necesito conocer todas las cualidades del sonido, tener total control acerca de ello, para que todo funcione como a usted le gustaría que finalmente la obra sonara; entonces estamos hablando allí por ejemplo de un proceso consciente, que echa mano digamos incluso de todos los conocimientos musicales que usted tiene, y ¿pudiéramos entonces también hablar de algún tipo de proceso inconsciente desde donde nace la obra o surge la obra?*

Eh, si, ambas, pero creo de pronto le falta algo allí y es que por una parte yo digamos trato de absorber el sonido en su más amplia expresión, de acuerdo al formato instrumental o al instrumento con el que voy a trabajar; yo necesito palpar el instrumento, necesito tocarlo, necesito acariciarlo, necesito acercarme a él, a la naturaleza propia del sonido y a la forma como ese instrumento o ese objeto sonoro produce sonido; y al mismo tiempo generalmente lo que me pasa es que empiezo a concebir una imagen mental de... esa idea semilla de una u otra manera se me presenta como una imagen mental y es hacia la que voy direccionándome.

*O sea que podemos hablar de tres elementos allí presentes: el elemento inconsciente digamos, desde donde usted siente que de alguna manera –surge la idea- surge; consciente, o sea pues lo imaginativo que es un proceso racional eso de lo que usted habla de la visión, la imaginación que hace de la idea musical; y de la voluntad –el trabajo... la voluntad de trabajo-; o sea ¿podemos hablar de unas funciones volitivas, intelectuales y de pronto irracionales o inconscientes?*

Si.

*Ok. Un segundo aspecto del que usted comentaba en la entrevista habló en el caso suyo de dos procesos de confrontación: Uno, sobre el que usted comentaba era como consigo mismo, el todo lo que implica el surgimiento de una idea, y luego todo el proceso que finalmente se lleva a cabo para materializarla; en ese momento usted decía, hablando del proceso, como finalmente se convierte una composición en una obra cuando realmente inicia con esa semilla de la que usted habla. Decía que ese proceso inicial de confrontación consigo mismo era duro, o sea decía que era recuerdo un camino como espinoso y doloroso, porque implica bueno todo lo que sobre todo lo que usted conoce a cerca de hacer uso de los elementos que tienen que ver con la música, orquestación, etc., y que como en el caso suyo muy difícilmente usted inicialmente concibe una obra terminada, recuerdo en ese momento usted decía “es un proceso en el que uno está prácticamente todo el tiempo preocupado y sudando, porque es una parte muy mínima la idea inicial con respecto a lo que finalmente va a venir después a cerca de lo que va a ser la composición como tal. No sé si tenga algo que agregar sobre todo con esa primera parte cuando la llamábamos confrontación consigo mismo porque es como la que rinde cuentas de lo que realmente psicológicamente pasa con usted en el proceso de creación.*

Sí, bueno si es tortuoso y si es doloroso pero no en el sentido literal del término, es más bien algo *-metafórico-* metafórico por que la dificultad radica fundamentalmente en la posibilidad de materializar la idea; es en el fondo eso; es decir, es la transgresión o la... de un mundo a otro, de una idea, una imagen mental... tu sabes que el sonido en el fondo es una imagen mental, el sonido por si solo lo entendemos como un fenómeno físico pero en el fondo es una interpretación de una situación física que la mente lleva a cabo, y esa imagen mental como cualquier otra imagen mental que tu pudieras llegar a tener pues son fantásticas, la imaginación es fantástico, allí escuchamos todo a las mil maravillas y todo suena bonito y todo eso está en el subconsciente y todo lo demás, pero cuando la idea musical surge para una obra la dificultad radica en materializarla; hay como un traspaso de un mundo a otro y para lograrlo, para lograrlo es cuando se ponen en evidencia todas las técnicas, los recursos, la experiencia y el conocimiento que uno pudo haber tenido a lo largo de tanto años de estudio y de haber escrito tanta música, pero no deja de ser algo difícil por cuanto como te digo todos tenemos buenas ideas pero muy pocos saben materializarlas.

*Usted comentaba en ese momento que eso era casi que un proceso orgánico, decía nace, crece, se va reproduciendo, digamos va creciendo hasta que finalmente... y en el caso suyo particularmente durante ese nacer, crecer, reproducirse por ejemplo hacía uso de ese tipo de formas, de aproximarse a los instrumentos musicales, de tocarlos, porque recuerdo que consideraba o considera la manera como se coloca incluso el instrumento, la parte de la corporalidad influye en el sonido que finalmente termina siendo emitido -por su puesto... por su puesto- entonces usted hace ese ejercicio también, es decir, cuando está en el proceso de composición, en ese proceso de nace, crece, se reproduce, para usted es importante incluso imaginarse como los instrumentistas van a ejecutar la obra y por eso hace el ejercicio de aproximarse a los instrumento que van a ser ejecutados...*

A los instrumentos y a los intérpretes; también me gusta mucho trabajar con los intérpretes, cuando tengo el caso, cuando tengo la oportunidad...

*¿Los que van a ejecutar los instrumentos de las obras que usted escribe?*

Exactamente, yo hago un contacto directo con ellos, y me gusta mucho trabajar con los intérpretes; hay intérpretes que les gusta trabajar con los compositores, hay otros que no, pero en mi caso he tenido la suerte de que así haya sido. En este último cuarteto por ejemplo no tuve oportunidad, porque aquí no hay muchos instrumentistas de cuerda y los intérpretes son estadounidenses entonces no tenía acceso a ellos; entonces me aproxime lo que más pude a los instrumentos de todas las formas posibles.

*Ok. Ese era un primer proceso de confrontación consigo. El segundo proceso de confrontación del que usted habló en ese momento era cuando ya cede la obra al mundo, o sea, donarla al público por decirlo de alguna manera, y decía que también lo consideraba una especie de confrontación porque usted se siente finalmente como desnudo, o sea, decía, recuerdo en ese momento, “vaya uno a saber cómo va a reaccionar la gente frente a la obra que yo les estoy ofreciendo” y recuerdo que también decía, bueno, porque también está implícito en la manera como usted compone, por una experiencia que tuvo con un profesor, que a pesar de que incluso en la obra hubiesen errores, usted se da a la tarea de finalmente terminarla, porque dice que si no, no la termina, -ah si si-, y que más bien aprovecha esos errores para aprendizajes para su siguiente obra, pero que usted tiene que quedar satisfecho con sus resultados, o sea, a pesar de que hayan digamos de alguna manera cosas por mejorar o errores o cosas por corregir, es importante para usted quedar satisfecho con los resultados de cómo finalmente queda la obra y en ese medida digamos también confrontación porque no sé, no sé cómo es la experiencia del compositor, la vivencia de una vez ya no es suya la obra sino que ya la entrega o sea ya no hace digamos como de su propiedad.*

Yo te pregunto algo, utilizas a menudo la palabra confrontación, ¿esa es tuya o esa es mía?

*Esa fue mía en una de las preguntas, pero si la vuelvo a retomar acá porque me hace una clara diferencia como entre dos momentos: todo el proceso que tiene que ver con la composición que es cuando usted solito, todas las implicaciones que eso tiene y el segundo momento es bueno, me pareció importante rescatar que ocurre con el compositor luego de que una vez la obra ya no es suya.*

No, en la medida en que entiendas que esa palabra es tuya está bien porque la repites a menudo y no creo haberla usado, o por lo menos tan a menudo. Bueno ya efectivamente yo no busco la perfección, yo acepto tanto mis fortalezas como mis debilidades y no me preocupo tanto por eso, me preocupo mas más por, por digamos alcanzar el objetivo que generalmente es materializar la idea lo mejor posible, pero siempre queda algo, siempre queda haciendo falta algo; más allá del error, porque no creo que yo haya utilizado esa palabra, tampoco error, sino digamos así aspecto que termina uno sintiendo que le hace falta algo a la obra, que uno no alcanzó ya, a tocar el cielo, porque es que la música y la composición para mí son absolutamente sagradas, y es como una experiencia espiritual más que cualquier otra cosa, entonces en la medida en que enriquezca mi espiritualidad que me nutra, que me alimente, todo bien todo bien, y por supuesto cuando uno se alimenta pues hay veces uno queda más satisfecho que otras, y acepto esas condiciones de estado espiritual sin objeción. Para mí tener la posibilidad de vivir esa experiencia es mucho más sublime que cualquier deficiencia o error como dices o que no vaya a llegar a tener la obra porque en el fondo lo más importante es haber tenido la capacidad de materializar esa idea y darle curso a todo ese proceso de nacimiento y desarrollo del que hablabas ahora poco y eso es lo que busco en el fondo, llegar a la meta.

*Bueno el último aspecto tiene que ver con eso que usted acaba de decir, la comprensión de la música como desarrollo espiritual, o desarrollo humano.*

Pero hay algo, hay una diferencia, tú hablas de comprensión, yo hablaría de aprehensión, para mí no es lo mismo, la música no hay que comprenderla, hay que aprehenderla.

*¿Puede explicar un poquito más el término aprehender en el caso de la música?*

Si porque comprensión significa un entendimiento racional de cierta manera y si bien es cierto que una experiencia musical enriquecedora puede llegar a estar sustentada racionalmente a través de una comprensión, para mí la experiencia va mucho más allá de eso; es esencialmente una aprehensión en el sentido de, como de nutrirse, como untarse, palpar en pleno la experiencia musical, y va mucho más allá de la comprensión; en fin y con la música contemporánea pasa eso porque todo el mundo quiere: “no es que no entiendo, no entiendo”, si “no entiendo”, pero yo digo es que no hay que entender, hay es que vivir, la música se vive, se siente.

*Y en esa primera entrevista usted comentaba acerca de que prácticamente el comportamiento humano es como una especie de réplica de lo que ocurre musicalmente hablando también... no recuerda... sobre los beneficios de los que se habla al final, usted comentaba, bueno no se... yo lo comprendí de esa forma: tiene por una parte, por el lado del compositor pudiera eso constituirse en algún tipo de beneficio psicológico poder exteriorizar a través de la composición por ejemplo estados emocionales o de ánimo, es decir, lo que uno quiere transmitir como compositor desde la experiencia o sea, experiencialmente hablando, el compositor tiene la posibilidad de hacerlo, o sea, exteriorizarlo a través de su obra a través de su composición; eso pudiera de alguna forma repercutir en salud mental por decirlo de alguna manera o de pronto bienestar psicológico, no sé si en el caso de usted ocurra, o sea es decir que luego ya una vez exterioriza a través de la obra eso que usted quiso transmitir ¿qué significado a nivel de bienestar psicológico o de salud mental le puede implicar?...*

Te voy a decir algo que de pronto suene como raro, a mí me parece que eso es un... o sea el...

*Hablábamos de si eso finalmente en el caso suyo repercute de alguna forma a nivel de bienestar psicológico...*

Por su puesto la música es un medio de expresión y el compositor pues sí, refleja de pronto sus estados de ánimo y todo lo demás, pero me parece que la experiencia en mi caso va mucho más allá; es decir, yo no compongo para expresar nada, yo no compongo para expresar nada, yo compongo porque necesito componer, y para mí la obra... **-y necesita...-** porque me gusta y uno hace lo que le gusta porque me enriquece espiritualmente, y yo la obra no la doy a los demás, yo casi que se la doy es a Dios por decirlo así, es como si yo fuese, me siento privilegiado de poder tener la oportunidad de dar algo así, de entregar un regalo al universo, ya, esa es la razón de ser por la cual compongo, porque lo necesito y porque me nutre espiritualmente y es mi forma de darle un regalo a la existencia... **-no pensando en los demás seres humanos, si no a nivel...-**, en todo, no necesariamente pensando en los seres humanos, ni necesariamente tratando de expresar un sentimiento, ni tratando de extraer un... no se... sencillamente... y casi que a veces lo que sucede es que en el proceso... la misma... por eso tal vez hablaba del proceso orgánico porque la misma obra se va definiendo así misma, yo como que le doy la oportunidad a la obra de que se exprese así misma, yo sencillamente sirvo de mediador, yo no compongo nada... entre otras cosas... o tal vez si compongo pero no creo nada... la creación es una ilusión... la creación... ya todo está creado, ya todo está dado, uno sencillamente lo que hace es disfrutar la posibilidad de jugar con los sonidos y de hacer algo que para uno es bonito porque tenemos la capacidad como seres humanos de hacerlo y nos permite digamos, o a mí personalmente, es una ofrenda, para mí es una ofrenda, cada obra para mí es una ofrenda.

***Y finalmente el sentir suyo luego de que ya finalmente la entrega, si de pronto tiene poco que ver con el tema este de exteriorizar emociones y eso, usted se siente plenamente satisfecho con la...***

Plenamente, medianamente o no tan mente tan satisfecho, porque a veces hay obras que bueno... hice lo que pude en ese momento, ta-ta-ta-ta pero no son de mi entera satisfacción, me sucede de todo, pero, pero como te decía anteriormente lo tomo como un aprendizaje y sí le hago caso a mi profesor John Bavicchi porque me parece uno es... uno debe aceptar lo que es, como es, en donde es, en el momento que es, porque uno no siempre es el mismo, uno está... entonces hay momentos en los que las cosas no son... como cuando uno quiere que la selección juegue bien siempre, imposible, o sea hay momentos, son 11 personas ahí conjugadas, yo tengo mi orquesta y miércoles, todos tenemos problemas, todos tenemos cosas y de pronto surge la magia que wao todo se volvió fantástico, y eso a veces son pocos instantes pero esos pocos instantes valen una vida entera.

***O sea que es básicamente por gusto, lo que usted dice “me gusta y necesito hacerlo porque me gusta” o sea eso es digamos el motor, como la motivación realmente.***

Pero me gusta porque me llena espiritualmente, no siento un placer físico, no siento un placer... que otro tipo de placer hay... físico... sí, fundamentalmente eso, me genera un estado de satisfacción de poder materializar al mundo de las cosas el mundo imaginario.

***Y por último, sobre eso también habló la última vez a cerca de que finalmente la música es energía en movimiento y que en la medida en que es energía se conecta con otros elementos de la naturaleza que digamos de alguna forma vibren como en la misma frecuencia de la música, y usted mencionaba que la música realmente en ese sentido trasciende lo humano, o sea va más allá digamos de alguna forma de lo que le compete únicamente como a las personas, en la medida en que esto ocurra y que en el caso particular suyo esa conexión a través de la energía usted la vivencia, más que entenderla o comprenderla, la vivencia en lo auditivo y lo visual, recuerdo que decía que para usted había una conexión entre esos dos aspectos, entendiendo lo visual como la imaginación, que definitivamente todos la tenemos pero muchos no la usan... es decir todos la usamos de distinta forma, en el caso del compositor y en el caso particular suyo esa conexión entre la visión y la audición cobra mucho sentido porque finalmente le ayuda también a todo el asunto de finalmente componer; entonces sobre eso no sé si quisiera ampliar un poquito esa última idea, también de trascendencia porque estamos hablando ya de la conexión universal, si entendemos la música como energía que está en movimiento permanente.***

Sí, yo, digamos que de pronto diría que más que la música, es energía en movimiento el sonido, es energía en movimiento, y efectivamente cuando el sonido se monta en la música por decirlo así en una forma más o menos organizada, porque la composición es la organización de los sonidos en el tiempo, fundamentalmente, y en el espacio, porque es una dimensión que poco se habla pero es importante, entonces en ese momento hay una conexión con todo lo demás, con absolutamente todo lo demás, y particularmente con todo lo visual; yo lo corroboro de varias formas: primero que todo, en la parte ejecutoria o interpretativa, para ser más exactos, de la música, yo considero que lo visual, el gesto instrumental, afecta la cualidad del sonido; tú puedes tocar un sonido de mil maneras, un mismo sonido de mil maneras, pero la forma como tú lo haces y la manera como tu impregnas visualmente a ese sonido con el gesto instrumental va a tener un efecto diferente; tú ves a un instrumentista moviéndose y escuchas diferente a si toca la misma obra sin moverse; y entonces allí hay una relación directa; que sea, que sea, como se llama, como se dice eso, real o no, que sea cierta o no, la percepción cambia, la percepción del sonido cambia de la forma cómo tu lo veas que se ejecuta; eso por una parte; y por otra, yo siempre veo lo visual algo que incide en la música y me gusta que mis partituras sean siempre bien bonitas, me gusta hacer partituras... me gusta trabajar mucho a mano pero ya eso no se usa, entonces ahora ya es todo con Finale y todo, pero igual me gusta que se vea bonito que tenga coherencia visual, porque es que la grafía es una manera de representar una misma realidad de otra forma, entonces son maneras de representar, una misma representación de diferentes formas, y yo veo que esas grafías pueden afectar el sonido sin duda de una manera u otra. Por eso pienso que en la naturaleza está todo, tu puedes, en ese mismo orden de ideas, como se pudiera decir, re-interpretar cualquier objeto, cualquier fenómeno musicalmente hablando; inclusive en la Conferencia yo hablaba del movimiento de los astros, para encontrar los sonidos con los cuales yo iba a trabajar la obra, me puse a profundizar en una idea que tengo hace rato, y es que el sonido se basa en el movimiento de un objeto en un periodo dado, un movimiento recurrente en un periodo dado, el sonido es número de vibraciones por segundo, un objeto que vibra a una frecuencia audible por el hombre; pero todo objeto que se mueve en forma recurrente en un tiempo dado entonces podría producir un sonido; y yo hablaba entonces de los astros, que los astros se mueven cíclicamente en un periodo dado; entonces yo me puse a calcular los movimientos astrales, por ejemplo del sol, alrededor de la galaxia, cuánto tiempo dura... *¿cómo se calcula?* Con solo saber cuánto demora un astro como el sol a darle la vuelta a la galaxia en un tiempo dado, podía empezar allí a deducir a partir de un principio físico que parte de la base de que si tú tienes un sonido a una altura definida de tantas frecuencias y tu lo multiplicas por dos y vas a tener la octava y lo multiplicas por dos y vas a tener la otra octava, y lo multiplicas por dos y vas a tener la otra octava; entonces tu puede tener cualquier frecuencia y la puedes reducir por medio de ese proceso a una escala audible por el hombre y en ese ejercicio yo lo mostré allá, llegue a la conclusión de que el sol suena un Do un poquito agudo, la tierra también suena un Do, Venus creo que sonaba un La, Marte sonaba un Re, es como si Dios fuera tan grande estaría escuchando de pronto un acorde del sistema solar nuestro, porque son cuerpos en movimiento en una frecuencia dada, solo que por su puesto en una escala cuasi-infinita. Entonces efectivamente lo visual, para resumir, afecta para mí el sonido, en ambos sentidos. Ahora, también hablaba de un fenómeno que se llama la sinestesia, no sé si tu lo conoces, no sé si lo mencioné *—lo mencionamos en la vez pasada—*; exacto, yo no soy sinestésico ni mucho menos; *¿qué es visualizar los sonidos?* Es o bien una perturbación de la percepción de los fenómenos de los sentidos o una bendición, depende de cómo se vea, pero en mi caso, ni estoy perturbado en ese sentido ni estoy bendecido porque no me sucede a mí. *¿Y en qué consiste puntualmente?* En que tú oyes un sonido y ves un color, o ves un color y escuchas un sonido, entonces a ese nivel no llega pues mi asociación.

*Y en el caso suyo esa asociación, la conexión entre lo visual y lo auditivo... bueno hasta la entrevista anterior yo lo había entendido... me puse a hacer el ejercicio de entender visualmente lo que usted acaba de decir que la partitura se vea bonita. Acaba de decir usted también que cuando uno ve la ejecución del instrumento también uno percibe distinto a si por ejemplo el instrumentista estuviera más calmado, quieto, etc., o sea nuevamente. —Sí, afecta el sonido—. Que otro tipo de conexión en el caso de la composición o sea cuando usted crea música, la conexión es con la visión de la partitura con relación a lo que se va a escuchar únicamente o tiene otro tipo de visiones que se conectan con esa parte auditiva.*



Sí, hay a otros niveles diferentes aspectos composicionales; por ejemplo ayer mostraba, o antier no me acuerdo cuando fue que di la conferencia, los aspectos formales de la obra, porque para mí la forma, la forma es importantísima o he aprendido a darle importancia a la forma porque nosotros nos basamos en un principio de asociación del cual nunca nadie me habló y es que tu pones un objeto al lado del otro y ambos se afectan directamente y termina habiendo un tercer objeto que en el fondo no existe sino que es la asociación de los dos primeros y lo identificas como tal, entonces ese principio de asociación hace que el equilibrio de una obra muchas veces pasa por la manera como se asocian las cosas unas a otras, y eso se traduce en la forma, la forma, porque la forma de la obra es precisamente la correlación de las diferentes partes de la misma, pero no solo a nivel macro como nos lo enseñan sino a nivel micro, así como una relación motívica: un motivo tiene una forma, un ritmo tiene una forma, una melodía tiene una forma, una frase tiene una forma y así sucesivamente; tú vas de las dimensiones estructurales de la forma micro a las dimensiones estructurales de la forma macro, la forma está en todas partes, y allí por ejemplo para la obra yo dibujo la forma, me gusta dibujar la forma.

***¿Qué tipo de forma finalmente en la obra se observa?***

Sí, siempre hago como un diseño y yo mostraba los diseños de... – *¿Que son partituras?* - No, no son partituras. *¿Qué tipo de formas?* Figuras geométricas, no sé porque me voy hacia los números y hacia la geometría y toda esa cuestión, y por eso veo que por ejemplo la forma de un árbol, yo veo un árbol y eso se pudiera traducir en sonido, por la misma razón, por esa asociación de lo visual y de lo acústico, pero pues tratando de aterrizar un poquito a tu pregunta para no irme muy lejos, es que hago esas asociaciones con relación a la forma.

***O sea que es lo disperso organizado, de alguna forma, en una forma, es en lo que consiste lo que usted llama visión conectada con el tema auditivo; o sea darle forma visualmente para organizar una idea que inicialmente es auditiva, o sea es decir que surge de lo que usted quiere como sonoridad, o sea de lo que finalmente...***

Pero no necesariamente es auditiva; yo tengo la imagen mental de lo auditivo y digo: “esto tengo que darle una forma”, y entonces me voy de lo auditivo y me voy a lo gráfico, y empiezo a ver como la forma pudiera calar o... es decir es como si yo fuera el cuerpo y aquí tengo el vestido: ¿cómo hago el vestido para ponérselo a ese cuerpo?”, entonces el vestido lo trabajo a parte visualmente, y trato de correr con suerte para que esas correlaciones basadas en el principio de asociación del que te hablé antes tengan éxito, y realmente pues me doy cuenta de que por mucho número y por mucha cosa que uno tire, finalmente hay algo que se sale de mi comprensión y por ejemplo diseño un vestido para ese cuerpo –*que vendría siendo el proceso contrario: de la forma a lo auditivo, de la visión, ajá...*-, de lo visual a lo auditivo, exacto, lo hago a menudo, pero entonces resulta que cuando le voy a poner el vestido como que no le coja y pun y entonces termina el cuerpo de la obra definiendo el vestido; es decir parto de una idea pero finalmente era lo que te decía yo, la misma organicidad de la obra es la que se va definiendo así misma, y por eso decía en un principio que es que la obra, la obra, la obra es la que me habla, yo sencillamente sirvo de mediador ahí como pa’ echarla para adelante, para que pueda...

***¿O sea que lo auditivo finalmente tiene más peso, es lo que más prima?*** Si claro, claro. ***Porque es lo que le va dando forma*** -Sí, si, si- ***a eso que usted quiere ver visualmente al final.***

Lo auditivo es lo último, por que el sonido, el sonido es lo máximo, en el sentido de que, de que es como la materia prima, es lo que estoy esculpiendo, ya, pero para esculpirlo necesito herramientas y esto de la forma, estos gráficos de forma ellos son los que me ayudan a ir dándole cuerpo y figura al sonido.

***Bueno, no sé, algo adicional que quiera comentar como para complementar alguna idea de lo que digamos en la primera entrevista conversábamos, aunque no se acuerda, y de lo de ahora que quiera hacer algún cierre o algo.***

No, no, no, si tú tienes alguna pregunta que pueda más bien aclarar o...

*Si, o sea como para cerrar, en lo que ha sido toda su experiencia de vida, digamos muy desde lo personal, la manera como, hablando justamente de forma y sonido, todo lo que implica la musicalidad a nivel ya experiencialmente hablando, que le ha significado, o sea a nivel personal; que más hable un poco no el compositor sino la persona de Guillermo Carbó en relación con lo que es su actividad de compositor.*

No, es decir, yo me vi en esto porque no me hubiera podido ver de otra forma en el sentido de que yo me descubrí compositor, yo no me hice compositor, yo me di cuenta de que yo componía, y le he sido fiel a eso en el sentido de que yo no compongo sino lo que... como te dijera, eh, es curioso pero a mí me dicen “pero tú porque compones eso, porque no haces otra cosa”; les digo “pero porque yo tengo que hacer lo que no siento deba hacer o algo que...”, es decir si yo estoy en esto es precisamente por el sentimiento de lo sagrado que significa para mí y yo hago lo que me nazca, no puedo hacer otra cosa, a pesar de que muchas personas... porque la música contemporánea no es que tenga mucha aceptación, pero lo siento yo no vine aquí para satisfacer a mas nadie y puede sonar egoísta pero pienso que por el contrario es sencillamente un acto de sinceridad y es hacer lo que, lo que realmente me nace de las entrañas y darle vida a eso y ser digamos así firme con ese sentir me parece mucho más importante y finalmente tiene más impacto **–En su vida personal–**; y en los demás, en los demás también, porque uno por tratar de darle gusto a todo el mundo se olvida uno de sí mismo y resulta que ajá, de pronto uno lo que está es alimentando una frustración muy grande donde uno no poder hacer lo que realmente quiere. Yo nunca he podido hacer música popular por ejemplo; si la he hecho, porque me gusta, pero la que hago, suena diferente; entonces, yo no pienso... música popular no, ese no es el término y bórralo de ahí, sino música comercial, con fines comerciales, nunca he podido, nunca he podido; ¿para satisfacer a quien? No, no puedo, no, eso no, no puedo hacerlo, porque sería como... no sé; primero porque mucha gente lo hace divinamente bien, pero no me seduce, no me... yo tengo que hacer música es para satisfacer mi, mi... tal vez soy muy, como se dice, muy ansioso espiritualmente, y eso es lo que me alimenta entonces yo necesito es ese alimento, yo no necesito otro.

*¿O sea usted se siente más legítimamente usted únicamente creando lo que le gusta, o sea lo que quiere, porque de alguna forma su retribución es más a nivel espiritual?*

Si.

*¿Desde su experiencia?*

Si. Yo hago música por eso, y no puedo dejar de hacer música por eso. Inclusive cuando he tenido otros trabajos como el que tengo ahora, yo siempre he sido claro, yo no me voy a dejar de hacer música; si ustedes quieren que haga esto lo hago, pero me tienen que permitir un espacio **–mi prioridad es...–**, si mi prioridad es esa, y ha funcionado muy bien por que afortunadamente pues respondo con todas mis obligaciones, y pues eso me permite seguir haciendo música.

*Ok, bueno muchas gracias profesor.*

ANEXO No. 3. CUADROS DE ANÁLISIS		
CUADRO DE ANÁLISIS DE ENTREVISTAS A SUJETO DE INVESTIGACIÓN No. 1		
Segundo Paso	Tercer Paso	Cuarto Paso
Unidad Temática No. 1	Tema Central: Intuición (Inconsciente)	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “La descubrí (la creatividad) a través del camino, es decir no fue un hecho que dije: “Voy a tener ahora una experiencia creativa, voy a realizar esto”, sino que simplemente, en algún momento por allá entre los 6 y los 8 años me encontré que estaba haciendo una canción y eso era una experiencia creativa en el sentido en que era algo que no existía antes, es decir, algo que no tenía referencia, simplemente era una idea que se me ocurrió (...) y a esa canción siguieron otras experiencias creativas, como digo, simplemente fue un acto de la vida, o sea fue como comer, como jugar, como vivir, como respirar, fue un acto más que ocurrió, de pronto fue mucho más tarde en que ya tuve conciencia de que eso que estaba haciendo allí era un acto creativo” (Tomado del párrafo 1).</li> <li>▪ “Yo creo que en todo trabajo digamos hay una parte que es absolutamente intuitiva, una parte que si se quiere no tiene ninguna explicación y hay otra parte que es de oficio” (Tomado del Párrafo 3).</li> <li>▪ “Yo creo me conecta de alguna manera con unos recuerdos, con unas experiencias sin que yo lo sepa, o sea, no es que yo diga “en este momento me estoy acordando cuando mi papá me enseñaba la guitarra o cuando vivía en Montería en el barrio Sucre, o cuando comencé mis primeras lecciones de piano”, no, no se trata de eso, sino es una conexión que es absolutamente intuitiva que no se manifiesta en una forma clara pero que allí está” (Tomado del párrafo 9).</li> <li>▪ “Es una cuestión también de carácter intuitivo, es decir, puede ser que tú te pongas en el piano y no salga, y entonces coges la guitarra y sale, o al revés, comienzas en la guitarra y no está saliendo, y te pongas en el piano y salga; o simplemente abandonas los dos y te vas a dar un paseo y surge la melodía” (Tomado del Párrafo 11).</li> </ul>	<p>El sujeto No. 1 vivencia en la creatividad experiencias de conexión intuitiva, caracterizadas por algunos momentos en los que no se experimenta el acto creativo plenamente consciente, sino como una vivencia de instantes inconscientes, no planeados o no buscados.</p>	<p>El sujeto No. 1 vivenció la irrupción de una experiencia inconsciente en la conciencia, como una intuición asociada a recuerdos relacionados con acontecimientos de su pasado, que lo condujeron al proceso creativo, que no dependió de un esfuerzo necesariamente voluntario, sino de carácter más intuitivo.</p>
Unidad Temática No. 2	Tema Central: Estado de exaltación	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “La experiencia de la creación en general es como un estado muy especial, es como un estado de mucha alegría mucho entusiasmo, es como una exaltación del espíritu y cuando yo recuerdo las composiciones, digamos que son más representativas en mi carrera o que han tenido un eco y una acogida amplia dentro del público, son esas composiciones que yo he hecho de una forma exaltada, en donde he estado con un gran entusiasmo con una gran alegría, con un estado especial del espíritu y eso digamos facilitaba la llegada de las ideas; yo no sé si la exaltación era por la llegada de las ideas, o la llegada de las ideas era por la exaltación, pero posteriormente se y he aprendido que es muy parecido ese estado del espíritu a lo que siente un deportista por ejemplo un corredor de los 100 metros antes de arrancar, cuando está justamente allí en la línea de arranque, hay una especie de exaltación, y si no la tienen es importante que la creen, que propicien, para justamente lograr digamos esa fuerza y esa creación de estamina, que los propulsa y los lleva cada vez a hacer esos 100 metros en menos tiempo, más rápido, con menos esfuerzo, probablemente no sé, pero total que es ese mismo estado de espíritu que yo creo que es el que se manifiesta en la creación y eso lo he sentido yo, lo siento cada vez, y cuando yo inicio un proceso de creación, lo que intento siempre, digamos establecer en mi espíritu, es ese estado especial ese estado de entusiasmo, de alegría, ese estado de clarividencia en relación a la creación para que las ideas lleguen o para lograr hacer las cosas” (Tomado del párrafo 1).</li> </ul>	<p>El sujeto No. 1 siente un estado de exaltación que le permite la llegada de ideas creativas (o viceversa, esto es, que puede que sean las ideas creativas las que le procuren ese estado de exaltación), el cual considera clave procurárselo ya que le facilita el proceso de creación.</p>	<p>En el Sujeto No 1. su proceso creativo está caracterizado por un estado de conciencia exaltada o intensificación de la conciencia, el cual requiere de una intensidad de emoción y una vitalidad, vivenciado por el sujeto No 1 como un estado de alegría, es decir, siendo esa alegría como la emoción que le acompaña el surgimiento de sus ideas creativas.</p>

<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Sin duda también tengo que llegar al proceso de exaltación” (Tomado del Párrafo 8).</li> <li>▪ “entonces cómo es eso en mi espíritu, es de exaltación sin duda, es de entusiasmo y si no llego a eso, la idea la desecho, o sea, si yo no me entusiasmo con la idea, no me permito dejarla” (Tomado del Párrafo 9).</li> <li>▪ “Cuando yo me exalto en mi creatividad, en mi casa, o en el bosque o en el paseo, o cuando estoy caminando o lo que sea, ese beneficio es mío personal” (Tomado del Párrafo 14).</li> <li>▪ “Se necesita pues de una persona indudablemente sensible que recibe un impulso que puede ser del exterior o interior en un momento dado, de la vida diaria o de la vida pasada o de la vida futura o de lo que sea, que te exalte y ese elemento, esa motivación tiene una especificidad en el sentido de que quiero hablar de un motivo ecológico, una cuestión emocional sentimental o un amorío o una despedida o lo que sea, y alrededor de eso se crea o se genera o existe ya una situación emocional que es la que te da la posibilidad de expresar eso a través de los sonidos, a través de la música y allí sale la composición” (Tomado del Párrafo 19).</li> <li>▪ “Hay momentos en la vida del compositor que son muy especiales en donde la exaltación llega a límites absolutamente sublimes y en esos momentos se dice que uno está inspirado y que por ejemplo la obra salió de un solo tirón o por lo menos gran parte de ella, o gran parte de los elementos que se van a trabajar en la obra salen de un solo aliento” (Tomado del Párrafo 19).</li> </ul>		
Unidad Temática No. 3	Tema Central: Trabajo consciente	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Hay que hacer foco o concentrarse exactamente en lo que tú vas a hacer, es decir, si yo voy a hacer una canción popular que debe ser coreada por un estadio, entonces yo debo saber o sea concentrarme en que es lo que voy a hacer y en saber que eso tiene un lenguaje que ya está predeterminado, yo sé por ejemplo que allí no voy a hacer música dodecafónica ni serial ni música electroacústica, ni música intelectual, porque pues la gente en un estadio no va a querer oír ninguna música intelectual, solamente van a querer hacer y corear algo muy sencillo, algo muy dinámico que los mueva a animar su equipo, o a animar el acto que estén haciendo en ese estadio determinado” (Tomado del Párrafo 6).</li> <li>▪ “Uno sabe para dónde va y que es lo que quiere, es decir, porque le han encargado una obra, o porque le han pedido que haga una canción, o porque quiere hacer e inclusive el formato instrumental ya uno sabe: “Voy a escribir un cuarteto de cuerdas”, entonces ya uno sabe que tiene que tratar con cuatro líneas melódicas y que con eso va a comenzar a trabajar (...) y uno no puede perder de vista a quien va dirigido ese material (...) la lupa se va afinando hacia lo que se quiere” (Tomado del Párrafo 7).</li> <li>▪ “La composición no es como un brote, como una planta, sino que después que tú tienes las ideas hay que organizarlas y ese es el oficio precisamente; si es una obra de una canción por ejemplo, entonces pues la organización será bastante sencilla; si es una obra sinfónica, una obra de largo aliento, una obra de música erudita la organización será mucho más difícil mucho más compleja” (Tomado del Párrafo 19).</li> <li>▪ “Ha habido un mito en relación a la creación en donde los grandes creadores supuestamente les ha llegado esa inspiración o esa exaltación de una manera mágica y como Mozart por ejemplo o como algunos grandes, como Schubert que se dice que le llegaban las melodías toditas enteritas de una manera sin que él lo pensara sino simplemente se sentía cómodo, estaba en un paseo en el bosque, estaba caminando o se sentía contento porque estaba satisfecho emocionalmente, había comido bien, había disfrutado del amor o yo que sé, y en ese momento surgían cosas extraordinarias. Yo creo que allí hay bastante de mito por que indudablemente que un compositor o un creador o un innovador tiene una predisposición si encuentra satisfacción en su vida y está tranquilo, pero indudablemente que el oficio es una condición sine qua non y hay que ponerse a organizar el material, hay que saber cuál es la introducción, hay que saber cuál es el tema principal, cuáles son los temas secundarios, inclusive uno tiene que trabajar sus temas principales y secundarios hasta que encuentre la organización melódica o la organización de notas que establezcan y que determinen el asunto que a uno le satisfaga de la mejor manera. O sea Mozart, Schubert, Beethoven o quien sea, ellos tuvieron que batallar con su material compositivo de pronto un poco menos que cualquier otro mortal por que tenían un</li> </ul>	<p>A partir de un trabajo consciente el sujeto No.1 se concentra hacia la obra que quiere crear, a sabiendas que para su construcción ésta ya posee un lenguaje preestablecido, enfocándose en el que sea el más apropiado para la misma dependiendo hacia quién va dirigida ésta.</p>	<p>Dado que los elementos sonoros no constituyen la música, sino únicamente al organizarse, esta organización presupone una acción consciente del hombre. Así, el sujeto No 1 vivencia su crear auténtico caracterizado por la intensidad de esta aguzada toma de conciencia. A pesar de que en ocasiones las intuiciones creativas le surgen en momentos de relajamiento, en él éstas no hacen presencia al azar, sino a partir de aquellas áreas sobre las cuales ha concentrado su experiencia consciente de vigilia y en las que él como artista ha estado intensamente comprometido.</p>

<p>talento y una genialidad maravillosa, también porque tenían un oficio extraordinario, de pronto batallaron menos, pero de todas maneras tuvieron que trabajar su material” (Tomado del Párrafo 19).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “El compositor así como el actor, tiene la capacidad de atesorar en su memoria y en sus recuerdos esos estados emocionales de exaltación máxima, o sea de inspiración, y en los momentos que los requiera que los necesites, poder acudir a esos momentos emocionales del pasado que pueden ser un piso y un elemento motivador para futuras o posteriores composiciones; a eso me refiero inclusive eso lo tiene todo el mundo es decir cuando por ejemplo una señora a los 80 años le colocan una canción de su adolescencia, tú la ves que se pone erguida, se pone inmediatamente hasta coqueta y baila la canción como si fuera una adolescente; eso es a lo cual me refiero que los compositores digamos de oficio y que conocen su naturaleza y la naturaleza humana a fondo utilizan para trabajar en una forma más precisa y más inspirada” (Tomado del Párrafo 19).</li> </ul>		
<p><b>Unidad Temática No. 4</b></p>	<p><b>Tema Central: Aplicación de técnicas que permitan el orden estético</b></p>	<p><b>Expresión en Lenguaje Científico</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Hay otra parte que es el artesano trabajando o el científico o digamos la técnica, es decir saber tu como agencias, como construyes el edificio sonoro, o sea como haces comprensible tu idea (...) pero el hecho es que tu creatividad, tu creación, tienes que adaptarla, tienes que hacerla audible, tienes que hacerla inteligible al público y ese público necesita que tu obra tenga una estructura una forma musical y esa forma es la que tu posteriormente a esa exaltación espiritual tienes que comenzar a ordenar (...) esa forma tiene que ser bien clara para el oyente y esa es la parte que corresponde digamos a una parte ya de oficio, o sea: una parte de exaltación y otra parte de oficio, sin embargo a esa parte de oficio también tienes que estar atento, porque en la parte de oficio puede saltar una frase maravillosa, que inclusive valga más o sea mejor que la de la exaltación, que en la fase de oficio salte una frase o una idea que brille más o que sea mejor que la de la exaltación” (Tomado del Párrafo 3).</li> <li>▪ “El diamante está completamente pulido y es una piedra preciosa, es exquisita, entonces el oficio lo que hace es crear el anillo en donde va engastada la piedra y en donde va a lucir la piedra, tú sabes que eso es como una silla, que se levanta sobre el anillo, y a penas la agarras un poquito y la piedra tiene la posibilidad de atrapar la luz y de brillar de la mejor manera, eso es lo que hace el oficio, es decir de poner más en evidencia algunos aspectos, los aspectos que tú quieres mostrar. Si ocurre lo contrario, es porque tu técnica o tu oficio no está correcto, o sea no has llegado a lograr una maestría en tu trabajo, simplemente estás en proceso, como conociéndolo” (Tomado del Párrafo 4).</li> <li>▪ “Solamente una técnica muy pulida, muy determinada, muy grande, hace que alguien pueda lograr hacer obras maestras, porque ya la técnica y el oficio no es una traba en el proceso de creación, sino al contrario, es algo que hace que fluya todo el resto, o sea tu oficio está allí y tu oficio simplemente se encarga de que todo fluya, de que todo salga, de que todo se vea mejor” (Tomado del Párrafo 5).</li> <li>▪ “Es absolutamente necesario que el compositor como en cualquier otra disciplina de trabajo tu domines el oficio hasta en sus máximas posibilidades y eso te va a dar la libertad de expresión para lograr el objetivo final que es una composición realmente inspirada, libre, sin ataduras, o sin los problemas que significa tener que estar luchando con la técnica misma del oficio que pues en este caso serían las técnicas de composición, porque eso te va a limitar tu propia expresión; o sea, la única manera de lograr llegar hasta las últimas consecuencias de lo que quieres expresar, de lo que quieres decir es sólo a través de una técnica de un dominio absoluto de tu técnica de composición” (Tomado del Párrafo 19).</li> </ul>	<p>Luego de vivenciada una exaltación espiritual, el sujeto No. 1 pone en práctica las técnicas que ha desarrollado, de manera que le permitan organizar en un orden audible las ideas sonoras que se le han ocurrido, para que las mismas luzcan musicalmente de la manera más estética posible.</p>	<p>Como los elementos sonoros no constituyen la música sino únicamente al organizarse, el sujeto No 1 da forma a sus sentimientos, asociando la idea y la forma, a partir de la capacidad que ha desarrollado de poner orden sus datos sensoriales. Así, el esfuerzo creador del sujeto No. 1 tiende a poner en cierto orden los sonidos según ciertas relaciones de intervalo a partir de las técnicas que ha desarrollado, intentando una clara ordenación de la obra, para su materialización. En el sujeto No 1 el proceso creativo se manifiesta entonces en la expresión de esta pasión por la forma.</p>
<p><b>Unidad Temática No. 5</b></p>	<p><b>Tema Central: Rutina constante de práctica (Acción/Ejecución)</b></p>	<p><b>Expresión en Lenguaje Científico</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Hoy día ya sabemos que toda la cuestión de la creatividad también son procesos del cerebro que pueden</li> </ul>	<p>Para el sujeto No. 1 si no se</p>	<p>Al sujeto No 1 solo le es posible crear después de</p>

<p>aprenderse y que pueden desarrollarse a través de ejercicios, a través de un oficio constante; ya Goethe lo decía en alguna ocasión, que la inspiración es 99% esfuerzo y 1% realmente inspiración. O sea que... otros decían: “Cuando me llegue la inspiración yo quiero que me encuentre trabajando” es decir, por eso es que están trabajando todo el día, porque es en el trabajo; si tú no estás trabajando no te llega, no pasa nada, es decir, es como un amigo que yo tenía que había hecho un muy buen libro muy joven, y entonces le preguntaba: “Bueno y porque no has escrito un segundo libro” y él decía: “No es que estoy esperando la inspiración” y ya habían pasado 20 años; dije: “Ah pues quédate allí y no te va a llegar la inspiración jamás”. O sea yo creo que él tenía era simplemente que ponerse a escribir y a partir de la escritura y a partir del ejercicio mismo es que (...) en la acción y en las cosas” (Tomado del Párrafo 11).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Si ellos con esas condiciones especiales no hubiesen comenzado a trabajar, nunca hubieran llegado a lo que llegaron. O sea es la condición especial, la disciplina y otros cientos de elementos más que hacen que tú culmines y logres una carrera en forma exitosa (...) hay muchos con talento que nunca pudieron hacer nada; muchas personas geniales, entre comillas, que nunca lograron nada; y hay mucha gente que simplemente hicieron un esfuerzo, tenían una idea e hicieron ese esfuerzo, que por lo menos lograron algo. Es decir probablemente es mucho más importante una disciplina de trabajo que un talento (...) pienso que si hubiesen sido ordenados y hubieran trabajado de pronto hubieran llegado muchísimo más lejos” (Tomado del Párrafo 12).</li> <li>▪ “Si tú no ejerces, no trabajas, no inventas, simplemente no vas a avanzar (...) tú tienes que estar es encima porque es un músculo (...) Entonces eso es muy importante, que tú logres tener una rutina de trabajo, para lograr llegar a un objetivo; si uno es cantante, tiene que estar cantando todos los días, tomar todos los días una hora o dos horas; si uno toca la guitarra o el violonchelo, tiene que tocar todos los días o un determinado tiempo, para estar en dedos, porque es todo, el cerebro, son las manos, es todo” (Tomado del Párrafo 13).</li> <li>▪ “La intención determina la acción, o sea si tú tienes la intención de saludar, cuando yo tengo la intención de saludar y saludo, yo no le doy la orden a cada uno de mis músculos que son doscientos y pico de músculos que se mueven para darte la mano sino que yo tengo la intención y la determinación de saludarte y simplemente eso pone en movimiento el resto de cosas (...) cuando tú vas a levantar una mesa; o sea tú no te tensas primero y entonces vas a levantar la mesa; no, tú llegas relajada a la mesa, y tú la vas a subir y es allí en donde todos los músculos se ponen a disposición con la intención para que la mesa se mueva o para levantar la mesa o la silla o lo que sea” (Tomado del Párrafo 20).</li> <li>▪ “Lo que quiero yo hacer énfasis es que la disciplina de trabajo o sea las rutinas de trabajo constante por un lado y el trabajo mismo, la manipulación del material te va llevando a la maestría de tu oficio y te va llevando a la consecución de obras maestras” (Tomado del Párrafo 21).</li> </ul>	<p>tiene una disciplina que permita una rutina de trabajo a partir de la cual haya una práctica constante del arte, no emergerá la creatividad. La acción concreta del ejercicio mismo es el que hará posible la llegada de las ideas creativas y el desarrollo del talento a partir del cual podrá continuar creando. Es decir, el sujeto No. 1 siente que la inspiración nacerá del empezar a realizar la acción, la escritura, etc., y no al contrario, es decir, considera que no se avanza creativamente en abstracto sino a partir de empezar a realizar la acción concreta.</p>	<p>un esfuerzo voluntario, puesto que para él un proceso creativo requiere no solo del talento, sino también del compromiso, la disciplina, el empeño y la dedicación para realizar la composición. Para él, construir una forma estética demanda una técnica vigilante que la creatividad solicita y que solo se desarrolla con la práctica, es decir, no en el descanso sino en el obrar concreto, porque obrar es construcción y armonía. De esta manera, el crear para él es inseparable del rigor de la ejecución práctica.</p>
<p><b>Unidad Temática No. 6</b></p>	<p><b>Tema Central: Pausa necesaria para continuar la composición</b></p>	<p><b>Expresión en Lenguaje Científico</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Pues, uno puede coger el instrumento, pero también el momento.... es una cuestión también de carácter intuitivo, es decir, puede ser que tú te pongas en el piano y no salga, y entonces coges la guitarra y sale, o al revés, comienzas en la guitarra y no está saliendo, y te pongas en el piano y salga; o simplemente abandonas los dos y te vas a dar un paseo y surge la melodía. O sea que... - <i>es impredecible realmente</i>- Exacto” (Tomado del Párrafo 11).</li> <li>▪ “A veces es necesario por ejemplo, eso también es parte del oficio o parte de la emocionalidad o de ambas cosas, o de la conjunción de ambas, en donde tu simplemente tienes que abandonar el trabajo y volver más tarde o volver al día siguiente o volver en algunos días de nuevo a retomar el trabajo porque el trabajo lo requiere, lo pide, requiere esa especie como de espacio, de reposo (...) o sea ese reposo es fundamental. Tú tienes una idea y la idea bueno eso ya lo enseñó Pareto, el famoso él era ingeniero italiano pero pensador también, el del 80-20, ya nos enseñó que las ideas muchas veces tu las tienes y tienes que dejar dormir las</li> </ul>	<p>Se hace indispensable para el sujeto No 1 la suspensión temporal de la actividad de composición en ciertos momentos de su proceso de creación, pues solo de esta manera, abandonando y dejando dormir por un tiempo sus ideas, logrará posteriormente tener mayor claridad de lo que necesita usar de acuerdo a lo que la melodía le requiere,</p>	<p>Un proceso creativo, más que caracterizarse por la presencia o ausencia de un esfuerzo voluntario, se caracteriza esencialmente por el grado de absorción experimentado por el artista durante el mismo, el cual necesita de igual forma de un alto en el camino para que el artista equilibre dicho grado de intensidad, de esta manera la pausa se constituye igualmente en un elemento fundamental dentro del proceso creativo.</p>

<p>inclusive, o sea, dormirlas es decir que la idea se quede en la cabeza y tú puedes acostarte y en la mitad de la noche puede ser que tu tengas el Eureka: “ya lo tengo”, o al día siguiente tu tengas ya la visión de lo que estabas inventando con mayor claridad; eso a nivel emocional o a nivel psicológico o como se quiera, o espiritual, pero también a nivel del oficio, o sea del compositor se requiere muchas veces que tu dejes descansar la idea para que después puedas retomarla e introducir o utilizar la forma que la melodía que escribiste te esté pidiendo, ella misma te guía, ella misma te dice que es lo que quiere para ella, y no que sea una cosa forzada; entonces eso yo creo que es fundamental también, o sea que no solamente no es cierto que llega toda la melodía de un solo tanganazo, de un solo... de una sola inspiración, sino que muchas veces uno tiene que abandonar la idea por algún tiempo hasta que la idea se retoma de nuevo y encuentras las soluciones que la idea te pide” (Tomado del Párrafo 20).</p>	<p>encontrando así las soluciones que la obra le solicita.</p>	
Unidad Temática No. 7	Tema Central: Identidad	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Tiene que ver más con qué es lo que yo considero que es esencial en mi vida, que es esencial en mi espíritu y que es lo que no es esencial (...) yo creo que es honestidad, que me permite estar bien conmigo mismo y decir “esta canción es mía” y no agachar la mirada cuando digan que esa canción es mía, sino simplemente: “esa canción es mía, la hice y es una canción popular” ya, o sea que el texto tiene un nivel poético x o y, eso es otra cosa, que la melodía tiene un nivel de desarrollo x o y eso es otra cosa, pero para mí es una canción que me pertenece, que habla de mí, que habla de mi experiencia y que habla de mi vida” (Tomado del Párrafo 9).</li> <li>▪ “Tiene que ver es con la autenticidad, con la honestidad y con la sinceridad; es decir, en la medida en que yo busco en mí mismo los elementos compositivos o la música que voy a expresar, las ideas que voy a expresar, en ese momento pues seré más honesto con la gente, seré mas... la obra será más pura, será más bella, será más interesante y será más real, mas... menos inventada me entiendes <i>–legítima–</i> más legítima, que si yo cojo y modelo o imito a la manera como lo hacen los rusos o como lo hacen los alemanes, o como lo hacen... no, pues los alemanes siempre harán su música mejor que yo, y los rusos harán su música rusa mejor de lo que yo pueda hacerlo así sea experto, por razones vivenciales, a eso me refería y eso lo sigo afirmando” (Tomado del Párrafo 22).</li> <li>▪ “Si yo digamos en cierta forma (...) hago un arte que es truculento, que viene de otros lados, mas difícilmente voy a poder servirle a todo ese movimiento mundial del ser humano que va hacia alguna parte, pero mi contribución es a partir de la vivencia que yo he tenido con mi cultura y con mi raza y con mi gente en el pueblo en donde viví, y esa experiencia del pueblo donde viví o de la cultura, de la manera de hablar, de la manera de hacer música, de la manera de hacer poesía, de escribir, etc., es indudablemente única y tiene un sello local que va a contribuir al gran discurso universal del ser humano” (Tomado del Párrafo 23).</li> </ul>	<p>Su creación, manifiesta lo que es en esencia el sujeto No. 1. Lo creado muestra su identidad, lo cual le permite sentirse orgulloso y a gusto consigo mismo cuando se reconoce la obra como suya, porque su composición habla sobre su vida y sobre lo que él en esencia es.</p>	<p>Puesto que el arte es un mundo propiamente humano donde se expande por completo la naturaleza humana, la creatividad es la manifestación más básica de un hombre o de una mujer que está realizando su propio ser en el mundo, por lo que un crear auténtico requiere un centramiento dentro de nuestro propio ser, ya que solo basando nuestros compromisos en el centro de nuestro propio ser, es como éste crear será auténtico, constituyéndose el arte en el repositorio simbólico de las experiencias más significativas de nosotros y de nuestros semejantes a lo largo de la historia. Construyendo la obra, el sujeto No. 1 se construye así mismo, realizando su armonía y su unidad, ya que el arte fabrica un mundo sensible penetrado por completo por intenciones humanas.</p>
Unidad Temática No. 8	Tema Central: Comunicar y compartir	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Porque de todas maneras así la idea sea maravillosa y la creatividad sea espectacular, tu siempre tienes que contar con el otro, es decir con el receptor de tu creatividad” (Tomado del Párrafo 3).</li> <li>▪ “Tú tienes que afinar tu maravillosa creatividad o tu escuálida creatividad, la tienes que afinar al público, a la gente” (Tomado del Párrafo 4).</li> <li>▪ “Uno no puede perder de vista a quien va dirigido ese material; si ese material va dirigido no a eruditos que oyen polifonía y que oyen orquestas sinfónicas, cuartetos de cuerdas complejos de lenguajes contemporáneos muy elaborados, sino simplemente gente que va a escuchar esa música con unos amigos, parrandeando, tomándose unas cervezas o simplemente pasando un buen rato, entonces desde ese punto de vista ya la lupa se va afinando directamente hacia lo que se quiere” (Tomado del Párrafo 7).</li> <li>▪ “Cuando yo me exalto en mi creatividad, en mi casa, o en el bosque o en el paseo, o cuando estoy caminando o lo que sea, ese beneficio es mío personal, pero está dirigido precisamente eso que yo siento es</li> </ul>	<p>Comunicar al otro el estado de bienestar que genera lo creado -previamente vivenciado por su creador- es lo que quiere compartir el sujeto No 1 con las demás personas, por lo que debe siempre tenerse en cuenta al otro durante el proceso de depurar y afinar la que finalmente se convertirá en la composición</p>	<p>En el sujeto No 1 la creatividad es un proceso dialéctico continuo que tiene lugar entre el mundo y el yo y el yo y el mundo; uno implica el otro, y ninguno de los dos puede ser entendido si se omite el otro. Es por ello no se pueda localizar la creatividad como un fenómeno puramente subjetivo; es decir, no puede estudiarse en función únicamente de lo que ocurre dentro de la persona, por que el polo del mundo (el otro) es una parte inseparable de la creatividad de un individuo; la creatividad en el sujeto no. 1 es entonces un proceso que interrelaciona</p>

<p>lo que yo quiero que los demás sientan, yo lo quiero compartir; entonces por eso es que yo entonces voy y busco y hago la grabación, o lo comunico con otros músicos, músicos que también son sensibles, también ya son receptores de esa creatividad de esa alegría y de ese bienestar y también se ponen en ese estado que es un estado espiritual extraordinario y de gran belleza, es una maravilla; todos los creadores que han sentido esto saben a qué me refiero; y eso es lo que uno quiere compartir con los demás (...) uno quiere compartir digamos ese conocimiento y esa experiencia, esa información, esos aspectos que uno sintió” (Tomado del Párrafo 14).</p>	<p>musical.</p>	<p>a la persona y su mundo.</p>
<p><b>Unidad Temática No. 9</b></p>	<p><b>Tema Central: Significado de componer: Servir</b></p>	<p><b>Expresión en Lenguaje Científico</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “El objetivo de la creatividad es el servicio a los demás, es el público, es la gente, es servir, es dar, es dar alegría, dar emociones, dar felicidad, dar bienestar a los demás, para mí ese es el objetivo (...) o sea yo soy importante en la medida en que contribuya mínimamente en lo que pueda a todo el proceso de desarrollo de los seres humanos, del bienestar, de la alegría de la paz, de encontrarse así mismo, del amor, de amar el uno al otro, de amarnos entre nosotros, de la belleza, de la verdad, del bienestar, todo eso (...) las artes en general tienen esa facultad y esa especial condición de moverte y de exaltarte y de ser feliz” (Tomado del Párrafo 14).</li> <li>▪ “Uno es importante en una sociedad y uno es importante para los demás, en la medida en que le sirva a esa sociedad, o en que le sirva a esas personas; si yo le sirvo a alguien yo soy importante; si yo no le sirvo a nadie dejo de ser importante, o sea, esa capacidad de servicio aumenta tu valía, aumenta tu importancia en la mente y en la vida de los demás; y eso es un poco lo que la gente busca, el reconocimiento, el amor, que también la gente te ame, que la gente te quiera, que la gente te acepte, como persona en la sociedad, que la gente te reconozca (...) en la medida en que tu estés trabajando y estés buscando la creación, buscando cosas nuevas, buscando construir, buscando la belleza, buscando la verdad, buscando y buscando siempre, trabajando y yendo, vas a vivir más, vas a vivir más y mejor, y vas a vivir pleno, joven, fuerte, con todas tus facultades (...) o sea el esfuerzo de dar a los demás belleza, verdad, creatividad, ingenio, talento, te devuelve vida, alegría, fuerza, juventud, eso es una cosa maravillosa. Entonces, si la gente entendiera esa cuestión, estuviéramos todos buscando más que llenarse los bolsillos de plata, buscando a ver cómo les sirvo, de qué manera les sirvo a los demás, ¿porque? Porque es mucho más interesante vivir más tiempo y sano que estar con los bolsillos llenos y decir es que yo tengo todas las cosas pero definitivamente el espíritu no lo tiene bien, y si no lo tiene bien ya tiene una baja calidad de vida; y ser rico no es tener posesiones ni tener muchísimo dinero, sino tener la capacidad intelectual y luego física de disfrutar del mayor número de cosas que da la vida, de bellezas que da la vida, y eso solamente lo logras trabajando en la dirección correcta que es esta de la creatividad, del esfuerzo, pero dándole a los demás lo que tú puedes dar mejor que es lo esencial que existe en ti, trabajando a partir de lo más esencial que tengas tú. Eso es lo único he querido hacer durante mi vida, lo que yo estoy haciendo en este momento, y que busco cada día afinar mejor: Cómo afinó la técnica para que mi producción sea mejor, para darle más alegría a la gente, para poder... que yo sea más efectivo en los conciertos, en la producción de canciones, en la producción de música de cámara, de música sinfónica, de música para teatro, de música para cine, etc., etc. Entonces es eso; entonces eso te lo da el esfuerzo, la lectura, lea más, escriba más, esfuércese más, haga ejercicio” (Tomado del Párrafo 16).</li> <li>▪ “Uno de los elementos que definen al ser humano es su capacidad de servicio, y por eso existen las profesiones: el uno hace una cosa, el otro hace otra cosa, porque sirve, porque quiere servirle a los demás, ayudar a los demás, ayudar... o sea existe una solidaridad de género, de género humano, de género de seres humanos en general en donde cada uno buscamos un bien común y ese bien común está expresado en nuestra capacidad de servir; entonces no es para diferente, a mi juicio, en el arte en donde nosotros buscamos que el arte... mostrar la belleza, mostrar la verdad, mostrar la honestidad, mostrar lo auténtico, mostrar lo ingenioso, mostrar... muchas cosas se pueden mostrar a través del arte, y muchas cosas se pueden enseñar a</li> </ul>	<p>El significado que tiene para el sujeto No. 1 componer, está referido a lo importante que para él es servir al otro, ofreciéndole bienestar, alegría, felicidad y belleza, que aporten al desarrollo del ser humano, ya que en la medida en que se sirve al otro, es como se constituye él en un ser importante y valioso para los demás y para la sociedad. Así, el servir a los demás, dándoles belleza con sus creaciones a partir de lo que es más esencial en él, le significará también a él el mejoramiento de su propia calidad de vida.</p>	<p>El sujeto No 1 vivencia la necesidad de ceder su obra de arte a sus semejantes, para que éstos participen de la misma alegría que él sintió cuando dio nacimiento a aquello que fue adquiriendo cuerpo dada toda su gestión, porque el sentido que tiene para él su creación es servirle a los demás. Así, cuando el eco de la obra resuena entonces en los otros y la obra logra así su resonancia, una vez difundida la obra cumplida para comunicarse, logra su composición el sentido que para él tiene la composición: servir; logra convertirse para él la música en un elemento de comunión con el prójimo y con su Ser, y a través de la cual logra ofrecer lo que para él es lo más importante: un servicio de alegría y bienestar a los demás.</p>



través del arte, y eso es una manera de servirle a la humanidad” (Tomado del Párrafo 23).		
<b>Unidad Temática No. 10</b>	<b>Tema Central: Amor</b>	<b>Expresión en Lenguaje Científico</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Yo considero, que fundamentalmente lo que mueve a los artistas es el amor (...) si tú no amas eso, si no amas los colores, no amas la pintura, no amas la forma, las estructuras, si no amas el sonido, si no amas el timbre de los instrumentos, el color, ya comenzando por ahí; pero también, si no te amas a ti mismo y no amas a los demás, y quieres producir esa alegría y producirte (...) eso es amor; entonces el amor fundamentalmente, ese es un elemento (...) es el amor finalmente hacia los demás, y el servicio a los demás” (Tomado del Párrafo 15).</li> <li>▪ " Sin duda finalmente el amor es el non plus ultra, es decir, lógicamente uno tiene que amarse así mismo, porque el que no se ama así mismo no puede amar a los demás y no puede dar; es decir, uno tiene que cultivarse y cultivarse ya implica amor por que tienes que cuidarte, tienes que leer mucho, estudiar mucho, aprender, cultivar tu espíritu, que ese espíritu sea bonito, sea amable, sea bello, y si tu eres así, entonces lo que tú vas a entregar a los demás va a parecerse a eso; en consecuencia el amor es el elemento que está en la base y en el cielo de la acción por ejemplo el servicio a los demás es un acto de amor, el servicio, el dar, el producir para los demás, porque pues uno no produce... aquel que dice que “yo produzco para mí mismo” pues yo creo que está expresando algo que no está completo de alguna manera; yo creo que él quiere producir algo que está dentro de él y que le satisface a él, pero que quiere que sea del agrado de los demás, porque pues si no pues ni siquiera lo haría porque ya de hecho está implícito en él entonces para qué? no es cierto? no tiene razón de ser. En consecuencia indudablemente yo confirmo esta conclusión y sin que sea una connotación religiosa yo creo que las últimas consecuencias es servirle al creador, a lo que sea, para los unos o los otros, los mahometanos, los musulmanes, los cristianos, los que sean, pero finalmente uno está al servicio de algo superior a través del amor, tratando de que este viaje de los seres humanos sea lo más justo, lo más bello y lo más verdadero posible” (Tomado del Párrafo 24).</li> </ul>	<p>Para el Sujeto No. 1 es el amor, hacia los demás y hacia sí mismo y hacia todo lo implicado en el proceso de creación (como el sonido o el timbre de los instrumentos en el caso de la composición musical), el elemento que moviliza al artista, ya que con sus composiciones intenta producir y transmitir esa alegría a partir de la cual pueda lograr servirle y aportarles algo a los demás.</p>	<p>Si el artista no se ama a sí mismo y a los demás no puede ofrecer. Es principalmente el amor tanto hacia todos los elementos incorporados en el arte y en el proceso de creación, así como el amor hacia sí mismo y hacia los demás para servirles lo que permite que un artista pueda ofrecer al otro algo que se parezca a ese amor, de manera que con ello se intente lograr una dinámica humana lo más justa, bella y verdadera posible.</p>
<b>Unidad Temática No. 11</b>	<b>Tema Central: Arte desde la primera infancia</b>	<b>Expresión en Lenguaje Científico</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Yo considero que todos los niños deben trabajar las artes, aunque no vayan a ser artistas, porque eso los va desarrollar en miles de formas; una personalidad se estructura a partir de las artes (...) las artes exaltan al ser humano y exaltan cualquier tipo de profesión (...) que la gente a través de las artes haga un proyecto de vida, encuentren un camino y estructuren sus vidas. O sea las artes son un elemento fundamental en la construcción del ser humano” (Tomado del Párrafo 18).</li> </ul>	<p>Dado que el arte permite al ser humano edificarse, ya que puede ayudarle a una persona construir un proyecto de vida, es importante que desde la primera infancia los niños entren en contacto con él, aunque éstos no vayan a ser artista.</p>	<p>Para el Sujeto No. 1, dado que toda personalidad se estructura desde la infancia, las artes son una herramienta que le permite al hombre estructurar una vida a partir de la cual logran edificarse así mismos y en esa medida construir un propio proyecto de vida.</p>

## CUADRO DE ANÁLISIS DE ENTREVISTAS A SUJETO DE INVESTIGACIÓN No. 2

Segundo Paso	Tercer Paso	Cuarto Paso
Unidad Temática No. 1	Tema Central: Creatividad a través de la vivencia	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Creo que a través de la vivencia uno va obteniendo un arsenal de ideas que pasadas por el proceso de la formación musical y de la propia vivencia de cada uno se van convirtiendo cada vez en diferentes argumentos para abordar el tema de la creación (...) coincidentalmente pasa uno por un momento fuerte o duro o álgido y le toca de todos modos crear la canción y todo se refleja ahí, o, bueno, cantidad de cosas que pueden suceder, el hecho del mismo trabajo o la idea de trabajar” (Tomado del Párrafo 1).</li> <li>▪ “La creación se da constante y fluida, y en otros momentos no, de acuerdo a la situación emocional, afectiva, a la misma situación laboral, al hecho de desempeñar un oficio, a la propia profesión musical, la propia actividad condiciona en muchos casos, y la creación está sujeta a toda esa cantidad de cambios, a la diversidad de estados en los que se pueda estar, estados anímicos, e inclusive el propio transcurrir de la vida, los viajes, los cambios emocionales hacen que en determinado momento fluya o no fluya la inspiración (Tomado del Párrafo 1).</li> <li>▪ “Yo pienso que finalmente yo soy un melómano antes que nada, o sea yo he escuchado mucha música, sobre todo la que a mí me interesa para mi trabajo, he escuchado todo lo que tú te puedas imaginar de la música cubana, de la música boricua, de la música neoyorkina, latina, he escuchado algo de jazz, no puedo decir mucho pero si he escuchado algo, y todo del acervo cultural caribe nuestro colombiano, desde la Guajira hasta el Darién y hasta San Andrés, he escuchado mucho de nosotros, entonces por eso es que te digo, que uno tiene en toda esa cantidad de escucha, tiene como una especie bodega, una especie de sitio de almacenamiento de melodías, de información, de cosas, que a la hora que quiero decir algo pues naturalmente fluye toda esa información de algún lado. Pero finalmente ya no sé de dónde voy a buscarla, sino que se dispara” (Tomado del Párrafo 8).</li> <li>▪ “Yo diría que yo nunca me he dejado de gozar la cosa musical, siempre he sido un gozón. Yo soy capaz de ir a un sitio que eso casi nunca lo hacen los músicos normales o convencionales; yo me voy a un sitio a escuchar toda la música de lo que está sonando en el sitio y cómo reacciona la gente, y eso me encanta, y yo termino involucrado y también me lo gozo yo; la mayoría de los músicos, inclusive se niegan hasta a bailar, pero no soy bailarín, pero bailo (...) Todo eso influye en el momento de la creación, el hecho de haber involucrado el cuerpo en la cosa psíquica, en el ritmo.” (Tomado del Párrafo 9).</li> <li>▪ “Sí, alcanza uno a emocionarse mucho porque cuando ya finalmente concibes la cosa como quieres” (Tomado del Párrafo 11).</li> <li>▪ “Por ser yo un gozón, un gozador de la música, y por tener un aparte de sensibilidad hacia el fenómeno naturalmente, de hecho siempre estoy creando cosas; inclusive a veces siento que me puedo oír en una canción pero no tengo el tiempo por una actividad de cualquier cosa, por lo que sea no me da el espacio, y dejo la idea ahí, o la idea me está dando vuelta un año, dos años, son unas situaciones muy particulares en mí, propias a la propia situación de vida, a lo que está pasando, entonces... y a veces me veo en la obligación de... lo que te digo, hay veces que me toca componer sobre una composición ya hecha, cuando la gente me entrega una, eso es muy popular en el Caribe” (Tomado del Párrafo 13).</li> <li>▪ “Crear yo mis propias canciones si definitivamente está marcado por un suceso o está marcando por una tendencia a algo (...) yo necesito retratar o decir algo” (Tomado del Párrafo 14).</li> <li>▪ “En el caso particular de crear letras es como evocar situaciones, de la vida, narrar algo de lo cotidiano, o si no de lo cotidiano, si, de situaciones humanas, entonces en ese momento o eso llega, no sé, ante cualquier situación, y uno siempre está en la práctica de eso por la naturaleza de ser músico” (Tomado del Párrafo 24).</li> </ul>	<p>El sujeto No 2 siente que la vivencia de momentos particulares, como por ejemplo su situación emocional o anímica por la que esté atravesando, el mismo desempeño de su oficio de músico y compositor, o el haber escuchado y bailado mucha música como buen melómano y gozador de la misma que se considera, le ha ayudado a que su inspiración fluya, y que con ayuda de la formación musical, le permiten materializar sus propias creaciones musicales, las cuales le permiten transmitir un estado psicológico, pero también pueden alejarlo de ese fenómeno psicológico que él quiere transmitir con su composición.</p>	<p>Las formas musicales no se ofrecen por sí mismas, sino más bien por el sentimiento que ellas contienen; esto es, que el sentimiento creador se infiltra en la solidez de la forma. Dado que el movimiento de las formas sonoras es análogo al desarrollo de los sentimientos o de una personalidad, para el sujeto No 2 la creación nace de toda la amplia gama de su vida interior, de vivir la repercusión afectiva de los sonidos, los que le permiten ponerse en contacto con sus propios deseos y sus emociones más profundas, así, su creatividad es la manifestación de su ser. Para el Sujeto No. 2, la música es como bien menciona Delacroix, la mímica sonora de la motricidad emocional, las sensaciones orgánicas que siente profundamente en la intimidad de su cuerpo, son su punto de partida, convirtiéndose la música en la expresión de esa emoción. La música es un signo de estados afectivos que para ser comprendida, debe evocar en la conciencia las disposiciones afectivas correspondientes.</p>

<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Uno siempre está influenciado por como amaneces, como te sientes, como vives, con quien vives, que te pasó anoche o que te va a pasar ahorita o cuando estas buscando algo, o no tienes una ilusión por algo, no estás motivado, todas esas cosas influyen definitivamente en la creación” (Tomado del Párrafo 30)</li> </ul>		
<b>Unidad Temática No. 2</b>	<b>Tema Central: Inconsciente</b>	<b>Expresión en Lenguaje Científico</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Tener una cantidad de argumentos que salen a flote luego de tener como tu decías una bodega de recursos que has escuchado anteriormente se te vienen depositando como que pienso de alguna forma como en otra parte de lo que sería el consciente o sea, de alguna forma inconsciente uno va teniendo un depósito ahí de cosas y exactamente decir que toma una forma o una parte exacta y la usa, no, es algo que como que la práctica de la escucha y del ejercicio musical en determinado momento tienes como imaginarte cosas, tienes como empezar a recrear las cosas a través del auxilio que te da haber escuchado tanta música, tantos recursos de otros compositores”(Tomado del Párrafo 22).</li> <li>▪ “Sobre todo cuando tengo la intención que pase, cuando estoy buscándolo o cuando quiero musicalizar una frase, o quiero decir algo, recurro, busco a algo que... mejor dicho busco una estructura rítmica y melódica que apoye lo que quiero decir con letra y ahí es donde entra el juego del depósito, ves, porque si lo quiero decir pensando en algo que tenga que ver con la cosa folclórica, tengo muchos argumentos folclóricos allí detrás, en ese espacio, en ese depósito del que hemos hablado, entonces yo lo busco y no sé, me lo imagino como cumbia, me lo imagino como garabato, me lo imagino como chandé me lo imagino como... como tanta música, o si lo quiero pensar como salsa, tengo mucha rumba, guaracha, son, bolero, y no sé en qué momento sale, y no puedo decirte, solo pienso que queda bien como... como rumba queda bien, como son queda bien, y boto el argumento y tal vez se parece a algo de lo que he oído, siempre se va a parecer a algo de lo que uno a oído (Tomado del Párrafo 26).</li> </ul>	<p>Por toda la experiencia musical previa y permanente que posee el sujeto No 2, éste posee una gran cantidad de recursos musicales que los considera en parte inconscientes ya que cuando hace uso de ellos no sabe en qué momento emergen, es decir no le surgen de una manera consciente, sin embargo son los que le permiten la creación de las obras musicales.</p>	<p>Una obra de arte nace frecuentemente de un estado de indistinción previa, de una nebulosidad originaria, de una intuición esencial, que luego se organiza en símbolos musicales en el seno de la conciencia creadora, y que no valen sino por la <i>intención</i> que estos símbolos revelan y en la medida de lo que simbolizan.</p>
<b>Unidad Temática No. 3</b>	<b>Tema Central: La manera de componer y su orientación (hacia donde se dirige)</b>	<b>Expresión en Lenguaje Científico</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “La propia lírica de la canción, deben sonar primero antes en mí, debo tenerla en la cabeza retratada de alguna forma para luego empezar a materializarla y a escribirla. Cuando se trata de una canción en la que soy partícipe de la melodía y de la letra desde un primer momento, o mejor dicho soy el creador de la letra y de la melodía desde un principio, casi nunca agarro ningún instrumento; muy raro; siempre intento que me suene la canción en la cabeza, en un gran porcentaje y trato de escribir la primera parte de la lírica, luego ya si, por lo general la guitarra; trabajo... muy pocas cosas con llevar un poco de los acordes y trato de apenas tengo un poco la sonoridad de lo que quiero armónica en la cabeza dejar otra vez el instrumento y tratar de concluir la canción” (Tomado del Párrafo 1).</li> <li>▪ “Termino apoyándome en el instrumento, pero si no tengo en la cabeza concebido, si no me está sonando, si no siento como fluye, como pasa la idea dentro de mí, me es difícil palparla y se me dificulta; inclusive a veces empiezo a escribir con una idea mínima, y trato de arrancar digamos, tengo la ventaja de manejar lo de la transcripción, de escribir música, entonces empiezo a escribir música en el programa en el que trabajo, Finale, y se va distorsionando la idea, y cuando ya me acuerdo, que casi siempre me acuerdo inconforme, cuando me pasa así, empiezo a oír la diferencia entre lo que estaba pasando y lo que yo quería; empiezo a sentir que era diferente, entonces retrato la obra audiovisualmente porque ya pasó por el proceso ese escribiendo unas notas y eso no era lo que quería, entonces trato de ir a otra parte de la cabeza y buscar lo que yo quería en realidad, y lo que quería no lo veo con notas, por decir “veo” porque es como si lo viera, no lo veo con notas sino que empiezo a entenderlo: “ah ya, es que lo que quería es esto y lo que estoy haciendo es esto otro” (Tomado del Párrafo 4).</li> <li>▪ “Lo de la armonización puede alejar el fenómeno psicológico de lo que quiero transmitir con la canción; no</li> </ul>	<p>El sujeto No 2 intenta primero que la canción suene en su cabeza, sin hacer uso de ningún instrumento hasta tanto no le suene algo de dicha sonoridad; imagina entonces cosas nuevas basadas en un hilo conductor que es la melodía alrededor del cual compone todo lo posterior. Cuando la canción está basada en una letra, nunca escribe antes la música, sino que tiene en cuenta primeramente esa letra, para luego sentir que el arreglo musical expresa lo que dice la letra, es decir que el arreglo musical favorezca a que la letra diga lo que quiere decir, así, musicaliza la lírica a partir de una estructura rítmica y melódica</p>	<p>Por distintos que sean los motivos que dan origen a las composiciones en el Sujeto No. 2, él organiza su sentir o su idea con miras en una dirección hacia el cual la emoción lo impulsa (ese tumulto orgánico es <i>orientado</i>); por ejemplo, su alegría o su tristeza logran un sentido en relación a la orientación que éste les da a partir de lo que imagina (influenciado lo que imagina por todo el conocimiento y la experiencia musical adquirida) convirtiéndose su composición en la <i>organización</i> de lo afectivo o de sus ideas, <i>hacia</i> su expresión. Esto es, la descarga difusa de sus emociones, se transforma ya sea en palabras (es decir, una especie de música del alma <i>orientada hacia</i> lo verbal); o una lírica que se transforma en música. Se da entonces una descarga sistematizada, que representa precisamente esta <i>orientación</i> que la función de componer cumple.</p>

<p>es lo mismo armonizar dentro de un contexto por decirte algo, crear todo el fondo o el contexto armónico para una balada, que aunque parezcan los mismos acordes, lo mismo que un paseo vallenato, por decirte algo es un Sol, y el segundo compás es un Re, lo mismo que el tercero y luego en el cuarto hago un Mi menor, verdad, entonces eso mismo dicho en el lenguaje armónico, del pop o de la balada, se diferencia mucho de decirlo en el contexto del paseo vallenato o en el contexto del sonido del son cubano o del son en general o del Jazz, utilizar otra cosa o del flamenco. Bueno, entonces esa misma disposición de los armónicos, a la hora de impulsar digo yo la melodía y la lírica si es necesario, si es necesario la lírica impulsarla hacia transmitir un estado psicológico, cambia de acuerdo al género; y además de eso no solamente de acuerdo al género, dentro del mismo género en determinado momento la propia disposición armónica puede hacer que la melodía quiera transmitir una cosa diferente a la que quiero transmitir” (Tomado del párrafo No 6).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Si la canción está basada en una letra, yo nunca escribo antes la música ni el contexto (...) yo tengo que sentir que el arreglo dice lo que dice la letra, el arreglo favorece a que la letra diga lo que quiere decir (...) Primero la letra, y luego fui creando todo un ambiente, en la que se viera, que se vea la ciudad (Barranquilla) (Tomado del Párrafo 7).</li> <li>▪ “Lo que sí, es que se me ocurren cosas que son totalmente instrumentales, eso sí sucede <i>-¿cómo líneas para el instrumento?-</i> Como líneas para el instrumento, como líneas de canciones, como líneas de... a veces quisiera detenerme a escribir cosas que me salen para armarlas para banda, por ejemplo, a mí me sale mucho cosas en la cabeza de la banda, para el porro” (Tomado del Párrafo 18).</li> <li>▪ “Hay algo en lo que yo rindo mucho y es trabajar a presión, ¿porque? no sé; cuando estoy muy presionado, cuando tengo los tiempo más cortos, cuando la situación es apremiante, soy muy ruido” (Tomado del Párrafo 2).</li> <li>▪ “Yo pienso que en los momentos de presión siempre y cuando sea presión positiva; digo presión positiva porque está bien, apremia el tiempo, pero existe toda la voluntad, y el equipo de trabajo, entonces queda es cuenta mía “bueno que hacemos” entonces en ese momento creo que salta mucho de la chispa de la creatividad porque se siente uno finalmente como motivado por un reto, por el reto de “lo hago o lo hago” entonces eso es muy importante” (Tomado del Párrafo 3).</li> <li>▪ “Tengo que imaginar nuevas cosas, esas cosas están basadas obviamente en un hilo que es el que da la melodía, la melodía alrededor de la cual se arma la orquesta” (Tomado del Párrafo 23).</li> <li>▪ “Sobre todo cuando tengo la intención que pase, cuando estoy buscándolo o cuando quiero musicalizar una frase, o quiero decir algo, recurro, busco a algo que... mejor dicho busco una estructura rítmica y melódica que apoye lo que quiero decir con letra y ahí es donde entra el juego del depósito, ves, porque si lo quiero decir pensando en algo que tenga que ver con la cosa folclórica, tengo muchos argumentos folclóricos allí detrás, en ese espacio, en ese depósito del que hemos hablado, entonces yo lo busco y no sé, me lo imagino como cumbia, me lo imagino como garabato, me lo imagino como chandé me lo imagino como... como tanta música, o si lo quiero pensar como salsa, tengo mucha rumba, guaracha, son, bolero, y no sé en qué momento sale, y no puedo decirte, solo pienso que queda bien como... como rumba queda bien, como son queda bien, y boto el argumento y tal vez se parece a algo de lo que he oído, siempre se va a parecer a algo de lo que uno a oído”(Tomado del Párrafo 26).</li> <li>▪ “Es un proceso interno... que si hay una cosa tiene una connotación social y quiero que sea rítmica, de pronto la pienso con algo que tiene que ver con lo que he oído de Rubén Blades, o con lo que he escuchado de otros artistas por ejemplo músicos cubanos de otra época, Emiliano Salvador (...) O si quiero decir que “vamos a bailar, vamos a pasar una noche de sabrosura”, o quiero disfrutar toda la noche pues pienso en... que te digo, en Benny Moré o en Los Compadres, o pienso en Lucho Bermúdez, o pienso... o sea todo depende de la situación... de la gente que le ha cantado al bailador, como el Joe Arroyo” (Tomado del Párrafo 27).</li> <li>▪ “Entonces en este caso ya tengo un reto, tengo que hacer un chandé, tengo que hacer un fandango, tengo que hacer (...) entonces ya me tengo que proponer, de acuerdo con lo que tengo en la cabeza, hacer unas líneas</li> </ul>	<p>que apoye lo que quiere decir con la letra, la que imagina teniendo en cuenta lo que ha escuchado previamente de otros artistas. Otras veces compone obras direccionadas a un objetivo concreto; o con la práctica de su instrumento siempre está creando cosas como cuando se improvisa con “solos” al tocar los instrumentos pues eso es también creación. Cuando escribe la idea en el pentagrama, y dista mucho de su idea inicial, busca dentro de sí mismo hacia donde realmente quiere llegar, si no lo ve en las notas, hasta encontrarlo. Lo que lo motiva es animar melódicamente la lírica de una canción, una idea literaria, y que suene agradable, ya que la armonización puede alejar o acercar el estado psicológico que él quiere transmitir con la composición. También experimenta la creatividad cuando compone bajo presión, pues ello lo hace sentir motivado.</p>
--	---

<p>melódicas” (Tomado del Párrafo 28).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Entonces ya me toca hacer una cosa mucho más elaborada, más pensada y direccionada hacia un objetivo” (Tomado del Párrafo 29).</li> </ul>		
<p><b>Unidad Temática No. 4</b></p>	<p><b>Tema Central: Técnicas como recursos que favorecen la composición</b></p>	<p><b>Expresión en Lenguaje Científico</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Tengo la ventaja de manejar lo de la transcripción, de escribir música, entonces empiezo a escribir música en el programa en el que trabajo, Finale” (Tomado del Párrafo 4).</li> <li>▪ “Cuando uno empieza a producir canciones así como a contrapeso, como a contra voluntad y eso sucede a los que componemos y tenemos el acceso a la transcripción, eso nos sucede a nosotros, porque el compositor raso, el que crea simplemente melodías y líricas y con pocos argumentos de pronto para un instrumento o algo así, es más puro y por lo general ya está acostumbrado al sistema de solamente crear una melodía. La otra parte de la composición, que es más basada en tecnicismos musicales, es otra cosa y en mi caso que es la combinación de las dos cosas, haber aprendido algunas cosas que tienen que ver con instrumentación y orquestación y esto, por lo menos orquestación tropical que es lo que yo manejo, orquestación de salsa y de estas cosas de la música tropical, te puedo decir que la diferencia está en que finalmente el que hace las canciones o compone obras que tienen una parte lírica involucrada definitivamente, está motivado, está llevado por la idea de animar melódicamente una canción, una idea literaria, animarla melódicamente de tal manera que suene agradable. Cuando ya uno tiene otro proceso nuevo en la cabeza, todo es como un complemento, la música también entonces empieza a ser parte importante de lo que quiero porque tengo que crear una música que abra la puerta para lo que yo quiero decir, y luego cuando ya tengo una melodía, viene la parte de la armonización, entonces también quiero que la armonía responda a la idea <i>–Melódica–</i> a la idea melódica y a la idea abstracta esa que está en la cabeza de cómo quiero que llegue la melodía a la gente” (Tomado del Párrafo 6).</li> <li>▪ “En mi caso además de eso yo tengo la posibilidad de otros recursos porque me ha tocado interpretar un instrumento de viento mucho tiempo, el clarinete el saxofón, la flauta, entonces obviamente el estudio de los tecnicismos, las cosas de la academia te terminan influyendo en todas las cosas, pero yo trato de ser un poco independiente de eso cuando quiero componer ¿ves? si quiero componer letras o quiero componer canciones, trato de independizarme un poco de lo del instrumento inicialmente, trato de hacerlo como si fuera en ejercicio natural mío, por lo que siento como músico y quiero transmitir una idea, un mensaje, y luego empieza a agregársele otras cosas, pero lo primero eso” (Tomado del Párrafo 8).</li> <li>▪ “En el caso mío la mayoría de las veces yo trabajo con el formato tropical y mi orquesta tiene un formato específico o tiene dos formatos específicos <i>–¿Que son cuales?–</i> Bueno tiene uno que es el formato de Big Band, con una orquestación pues también específica y hay otro formato que es un poco más pequeño de la misma orquesta, entonces me toca crear para todo eso” (Tomado del Párrafo 29).</li> </ul>	<p>Al sujeto No 2, distintas herramientas que él maneja, tales como: la instrumentación y la orquestación, saber escribir la música en el pentagrama (conocimientos académicos), el tocar instrumentos de viento le ayudan a componer música pues cuando está en la práctica del instrumento se le ocurren cosas a partir de las cuales también crea; así, la motivación de quien compone obras musicales que contienen una lírica, es animar melódicamente esa idea literaria; así, tanto melodía como armonización responden a la idea de cómo quiere él que le llegue a la gente.</p>	<p>El sujeto No 2 hace uso de ciertas técnicas adquiridas con la práctica, que son esos caminos estrictos y determinados que aseguran la rectitud del trabajo creativo, ya que el arte, en su exacta significación, es una manera de hacer obras según ciertos métodos obtenidos, sea por aprendizaje o por invención, porque construir o percibir formas es la ley del arte; por ello, encontrar el “dibujo” perfecto de un sentimiento o de una idea, obtener que cada sentimiento abra, difunda y cierre su canto según su propia curva y de acuerdo a su voluntad original, en eso consiste la suprema dificultad del arte.</p>
<p><b>Unidad Temática No. 5</b></p>	<p><b>Tema Central: Herramientas y condiciones para crear</b></p>	<p><b>Expresión en lenguaje científico</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ En mi caso particular, tengo un espacio en mi casa, si creo que casi siempre ha sido así en mi vida, casi siempre he contado con un espacio, como dicen en mi tierra con un dos por dos, un espacio de estudio, que es como una especie de laboratorio y que en ese espacio, hoy día ayudado por la tecnología, la cosa del computador, de lo que uno tiene a la mano, a su alcance, su equipo de audio, todos sus programas de música, finalmente se vienen a convertir en herramientas que van dando salida a nuevas creaciones” (Tomado del Párrafo 1).</li> <li>▪ “Yo pienso que en la medida en que tu tengas un espacio satisfactorio, de tiempo y del propio espacio, que</li> </ul>	<p>El sujeto No 2 necesita un espacio satisfactorio para componer, de tiempo, de dedicación, un estado de tranquilidad, aunque situaciones conflictivas también lo llevan a crear. Sin embargo considera que</p>	<p>Un músico no crea a partir de una regla anteriormente preestablecida, sino que en él ésta espontaneidad parte de una libre intuición de la imaginación (aunque en dicho proceso implica también lo racional, pues concibe ideas, solo que ellas son de carácter estético; y en el caso del sujeto No. 2 son importantes además algunos</p>

<p>tengas la tranquilidad y eso implica normal que esté la leche para el desayuno, y que esté pago el colegio de los niños, el precio del agua, entonces si están esas condiciones mínimas, entonces me pongo, voy en el proceso de la creación” (Tomado del Párrafo 5).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Porque pienso que para eso tengo que apartar un tiempo, un año de esto y dedicarme y decir “voy a apartar estos tres meses para ponerme a pasar todas la cantidad de ideas que tengo pa’ porros, pa’ fandango, pa’ puyas, pa’ todo el sonido de Pelayo y la sabana. Yo he estado muchas veces en Pelayo, y además de eso también mi papá tenía un sonido particular de hacer la música especial hace muchos años (Tomado del Párrafo 9).</li> <li>▪ “Esa intencionalidad no es preconcebida, eso se te da, tú te paras allí y de pronto dices la cosa o lo sientes y entonces viene la idea; entonces, yo digo en la primera letra de la canción: “Vigilante del Caribe, siempre firme en su lugar” eso sucede por estar allí, mirando allá, al mar, al norte, escribiendo allí, entonces me viene toda la idea” (Tomado del Párrafo 11).</li> <li>▪ “Los compositores nuestros del Caribe, son de variados oficios y tendencias; uno puede ser un campesino de un municipio que crea melodías y letras, o puede ser alguien diferente de la ciudad, que es Licenciado en Música, o simplemente crea cosas, le llegan cosas a la cabeza” (Tomado del Párrafo 13).</li> <li>▪ “Muy a pesar de que siempre tengo algo que decir musicalmente, siempre tengo algo en la cabeza dándome vueltas, no siempre estoy en el oficio o en la intencionalidad de ponerme a definir algo que me está dando vueltas en la cabeza; porque definirlo me requiere un tiempo me requiere una dedicación, me requiere un estado también; para mí requiere un estado” (Tomado del Párrafo 14).</li> <li>▪ “El estado ese de crear canciones como de un estado anímico alegre es el que te da la sensación esa de estar como con un bienestar entre comillas económico y saludable, que de pronto está el colegio de los pelaos, el recibo de pago, pero también hay otras situaciones, hay situaciones depresivas o situaciones duras, de conflicto que también te hacen crear. Entonces además de eso yo soy instrumentista, entonces como instrumentista también se me ocurren cosas cuando estoy en la práctica del instrumento” (Tomado del Párrafo 25).</li> </ul>	<p>para él no hay una “intencionalidad” preconcebida para construir y definir una idea creativa; vivencias de momentos concretos, paisajes, vistas y la práctica misma del instrumento, le hacen surgir ideas; él siempre tiene ideas en la cabeza.</p>	<p>factores externos como las condiciones de espacio en el que se crea, paisajes, momentos, etc., que también le permiten la llegada de las ideas creativas). De esta manera, para el sujeto No. 2, crear puede o no incluir el esfuerzo de voluntad, es decir, en su caso ese encuentro consigo mismo para crear no consiste en la presencia o la ausencia de un esfuerzo puramente voluntario, sino del grado de absorción o intensidad que él logre con las vivencias que experimente.</p>
<p><b>Unidad Temática No. 6</b></p>	<p><b>Tema Central: Cuando no es propia la idea inicial de la composición</b></p>	<p><b>Expresión en Lenguaje Científico</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Creo que ese fenómeno se da también cuando la canción no es mía, cuando me entregan por lo menos una melodía y entonces empiezo a desarrollar una orquestación sobre esa melodía, me sucede casi lo mismo: Intento interiorizar la melodía y trato de hacerla como si fuera mía, como si fuera nacida de mí; entonces por lo general extiendo el proceso a nuevas sonoridades de la propia melodía, a nuevos lineamientos melódicos, y a veces hasta creo nuevos coros o nuevas preguntas y respuestas, y luego si se va dando ya el fenómeno de instrumentar o de orquestar depende de la necesidad del producto o de lo que se trate, en realidad” (Tomado del Párrafo 1).</li> <li>▪ “En el caso de los que hacemos arreglos, sucede lo que te he dicho, a uno le toca hacerse dueño de la canción y en determinado momento sentirse el compositor para poder agregarle todo lo demás, porque el compositor de la lírica y de la melodía que es una parte de la canción que no es todo, te da algo, te da un argumento para que tú crees lo demás ¿cierto? Y entonces como se trata de crear sobre algo ya preconcebido, a uno le toca involucrarse en eso de tal manera, que tienes que sentir la canción como propia, para poder crear lo demás, bueno y eso te lo comento en mi caso particular, cada quien tendrá un estilo, una forma de hacerlo, pero yo creo que eso es; cuando a alguien le entregan una canción cualquiera, como para hacer la composición en realidad en el término ya más técnico, musical, que es agregarle todo lo que viene alrededor, la orquestación, necesitas ser dueño de la melodía tenerla en la cabeza, tener la propia letra en la cabeza, para poder hacer que la orquesta hable y se lleve la letra y la melodía hacia el lugar que quiere el compositor; por lo menos eso es lo que se puede intentar” (Tomado del Párrafo 10).</li> </ul>	<p>Cuando la idea inicial de la composición no es del Sujeto No. 2, es decir, cuando le dan una melodía, inclusive con una lírica, la interioriza como si fuese suya propia, involucrándose para sentirla como suya, a lo que le agrega sus ideas musicales, y poder lograr crear el resto de la composición, intentando llevar la canción hacia donde su compositor quiere.</p>	<p>El sujeto No. 2 propone cierto orden de materiales, una sonoridad musical, una formulación verbal, partiendo de una idea inicial, que aunque no es suya, constituyen las intenciones de expresión de su creador original, pero que de igual forma intenta hacerla suya, de manera que a partir de ciertas elecciones, es decir, de una exclusión y selección de elementos sonoros, el proceso de creación lo lleve a una forma musical estética que exprese lo que el creador de la idea inicial quiso transmitir. Así, aun cuando dicha idea original no haya emergido inicialmente de él, ésta se convierte para él en un elemento motivador para encontrar nuevos significados, un estímulo para condensarlos, simplificarlos y purificarlos y para descubrir desde su vivencia, la esencia de lo que su quiso expresar.</p>

<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Hay veces que me toca componer sobre una composición ya hecha, cuando la gente me entrega una, eso es muy popular en el Caribe” (Tomado del Párrafo 13).</li> <li>▪ “Muchas veces esa melodía no es una melodía mía, es una melodía alrededor de la cual yo compongo; ¿porque esto?: porque creo una serie de momentos de tensión, lo que quiere decir la lírica. Cuando hago mis propias composiciones, mis propias melodías y que creo mi propia lírica, es otro fenómeno totalmente distinto porque eso me está pasando siempre” (Tomado del Párrafo 23).</li> </ul>		
<b>Unidad Temática No. 7</b>	<b>Tema Central: Don especial</b>	<b>Expresión en Lenguaje Científico</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Primero hay que empezar por decir que el hecho de la capacidad de la creación, y la capacidad de lo musical, pues no es un cliché y me toca decirlo sinceramente que eso tiene una connotación especial que todos los seres no la tienen, que tiene como diríamos bueno en términos cristianos tener la bendición de dios, etc., para ser un poco más general, que sí, que es una cosa de un ser de arriba llámese dios para un caso específico, y que le brinda a ciertas personas la posibilidad de crear cosas y de transmitir mensajes musicales, la propia música siempre se ha visto como un don de las musas, etc., entonces se suman una cantidad de cosas y yo pienso que cada uno intenta decir dentro de sus propias posibilidades, dentro de su propio marco musical que tiene en la cabeza, lo que quisiera reflejar con las canciones; uno intenta transmitir todo lo que pudiera hacer, todo lo que pudiera creer, más se llega a los estados de la emotividad, me emociono cuando escucho la canción sonando, cuando digo sonando, me refiero sonando en cuanto a la producción, no sonando por un medio que ya es otra cosa, cuando ya la canción es real, suena, alguien la canta o lo que sea, o yo mismo puedo tararearla completa o me acompaño con la guitarra y la tarareo, o me creó un marco y ya oigo la canción allí en el Finale andando o lo que sea o en el audio, hay veces que me ha tocado” (Tomado del Párrafo 10).</li> </ul>	<p>Para el sujeto No 2 la creatividad musical es un don que poseen muy pocas personas, el cual les permite reflejar a través de las composiciones lo que desean transmitir, a partir de las propias posibilidades que tiene el compositor, para llegar a ciertos estados de emotividad, que además quieran ser transmitidos a los demás.</p>	<p>El sujeto No. 2 considera que la capacidad de creación musical demandan del compositor una capacidad especial para ello, que usualmente poco se encuentra en aquellos que no son artistas, es decir, aunque cualquier hombre logre ser sensible a muchas voces de la naturaleza, un artista debe sentir por añadidura la necesidad de poner orden en las cosas. Una vez contempla la obra finalizada, ella le permite al sujeto No. 2 lograr a un estado especial de emotividad.</p>
<b>Unidad Temática No. 8</b>	<b>Tema Central: Motivación y sentido</b>	<b>Expresión en Lenguaje Científico</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Tengo la oportunidad de plasmar ideas a través de la música, entonces se vuelve para mí algo tan lleno de... como te digo, tan cargado de una connotación tan fuerte, tan... que en mi como hasta en mi propio estilo de vida” (Tomado del Párrafo 15).</li> <li>▪ “De alguna forma yo estoy tan involucrado en mi cosa musical (...) me he fijado como una meta la reivindicación del sonido del Caribe Colombiano como una entidad musical (...) FestiCarnaval tiene un esencia, que es crear dentro del Carnaval un espacio dedicado a impulsar el sonido del Caribe usando el Carnaval como una plataforma (...) he allí el momento de mostrar todo el acervo sonoro Caribe (...) te hago toda esa referencia porque te digo que siempre estoy trabajando en ideas que tienen que ver con la cosa musical (...) y porque siento que tengo un compromiso con eso; a través de la música del Caribe he estado ejerciendo una actividad profesional por treinta años, entonces tengo que de alguna forma que resarcir eso con la música que me da la génesis, que me da posibilidad; y sobre la música del Caribe me fluye la creación de una manera muy fácil (...) todos los estamentos están en deuda con la música del Caribe, todos, porque nosotros somos testigos de un desplazamiento fuerte de todo el sonido Caribe en los medios de comunicación y no hacemos nada, entonces a mí me toca estarlo haciendo, por eso es que me invento todo eso, por eso me inventé lo de “FestiCarnaval”; también tuve una gran controversia por haber hecho eso con la Fundación Carnaval, antigua Fundación Carnaval; finalmente lo hicimos y si lo voy a seguir haciendo. Y tengo un espacio que se ha hecho 3 años dentro del Carnaval que se llama “Carnaval de Tradición”, que es intentar que a través de la realización de ese evento conseguir que nuestra música del Caribe colombiano sea protagonista dentro del carnaval porque en este momento no lo es, en este momento siempre es el relleno; queda salvándose el género del vallenato que yo lo ubico dentro de lo que es el género de la música de acordeón del Caribe (...) Entonces todas esas son motivaciones que yo tengo para seguir adelante en todo lo</li> </ul>	<p>Para el sujeto No. 2 la reivindicación, divulgación y posicionamiento de la esencia típica de la música del Caribe Colombiano es lo que hoy en día se ha convertido en su motivación lo que se convierte para él en un sentido de vida, pues considera que tiene un compromiso de no dejar desaparecer nuestros aires musicales dado el legado musical dejado por su padre también músico. De esta manera tanto a través de sus creaciones musicales como de la promoción de todo el legado de ésta música autóctona del Caribe colombiano evidencia el sujeto No. 2 su compromiso y motivación a través de los cuales se logre crear</p>	<p>La creatividad está incluida en cada una de nuestras experiencias a medida que intentamos encontrarle un sentido a la relación de nuestro yo con el mundo, y el sujeto No. 2 encontró un sentido de vida en la manera como visualiza lo que a futuro puede constituirse en el reconocimiento a la música típica del Caribe colombiano y todo lo que esto pueda significar. Todo genuino deseo es un acto creativo: Desear, es el comienzo de nuestra orientación de lo que queremos sea nuestro futuro y el desear implica simultáneamente el empleo de la <i>voluntad</i> para relacionarse y decidir ante dicho deseo; esta voluntad es el acto de asumir responsabilidad, ya que ella es la parte de la estructura psíquica que tiene la capacidad efectuar y poner en práctica las elecciones. El empeño hacia el que se ha concentrado el sujeto No. 2 y al cual le ha dedicado su vida, rinde cuentas de esa voluntad entendida ésta como esa fuerza compuesta de poder y deseo y la fuente de donde brota la acción,</p>

<p>que he recibido (...) Entonces yo he tratado también de levantar esa bandera porque a mí me ha tocado” (Tomado del Párrafo 16).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Me ha tocado abrirme a intentar yo mismo proporcionar espacios para lo que yo pretendo decir en mi discurso (...) cuando veo el hecho de que por ejemplo mi pueblo que tiene un legado que es del viejo Julio Ojito que era mi papá que dejó más de 300 canciones que casi todo el pueblo se la sabe, entonces veo un gran patrimonio sonoro tirado; entonces me toca tratar, de alguna forma, de intentar que la gente despierte y me toca a mí mismo caminar hacia la posibilidad de gestionar espacios, espacios de ejecución, espacios de divulgación y de desarrollo, ves. – <b>Además de mostrar tus composiciones del Caribe</b>- Si claro, eso es lo que intento hacer. Y además hacia el hecho de proponer que su gente, que empezamos a crear el nuevo sonido del Caribe, inspirado en todo lo que hemos tenido, en eso que te digo hemos tenido 500 años de interacción con todas estas músicas (...) Entonces esa llamada de atención constante me toca abordarla, me toca estar en eso todo el tiempo, con los estudiantes, con la gente que se me acerca: “Ajá y que, pa’ cuando (...) mantener el legado presente y tratar de impulsarlo pa’ lante, siempre estamos en mora de eso” (Tomado del Párrafo 18).</li> <li>▪ “Si nosotros tenemos una gran tarea, usemos los elementos que nos da el jazz para sacar adelante la tarea ¿si me explico?; es lo que trato de decirte” (Tomado del Párrafo 20).</li> <li>▪ “Menos mal que hay una parte por allí de la Academia y de las Instituciones que intentan que prevalezca la línea tradicional. Pero bueno, eso, la idea es trabajar, trabajar porque la cosa no puede ser la queja permanente (...) pero siempre trato de seguir adelante y de pelear por lo mío, de echar pa’ lante con mis cosas” (Tomado del Párrafo 34).</li> <li>▪ “Yo desde lo mío sigo trabajando con lo mío, sigo trabajando por generar espacios de discusión y de divulgación, y sigo trabajando también por crear contenidos, crear mis composiciones, hacer mi música, etc., entonces sigo en eso (...) a mí me ha tocado trajinar en muchos sectores dentro de la industria de la música: me ha tocado trajinar como creador de canciones, como autor, lo que llama uno compositor, como compositor creando música para melodías de autores, o sea como arreglista u orquestador, me ha tocado como intérprete, y me ha tocado estar en la tarima (...) haciendo música de todo el Caribe, no solamente del Caribe nuestro sino del Caribe antillano, y el Caribe colombiano, porque también lo hago para consumo (...) cuando hablo de las otras músicas del Caribe no quiero decir que sean nocivas, simplemente quiero decir que las debemos conocer y que las debemos disfrutar, pero que los espacios de protagonismo tienen que ser de las cosas de nosotros, para que se puedan dar las cosas, para que podamos llegar a buen puerto con lo de nosotros (...) y me ha tocado también como gestor en el caso por ejemplo de la Exaltación, en el caso de una cosa que se llama “FestiCarnaval” que está por allí en remojo pero que va a salir otra vez, que es la idea de un mercado cultural en medio del Carnaval de Barranquilla –<b>Solo de música de acá</b>- De toda la música regional, que es demasiado, son más de 1 millón de hacedores en el Caribe. – <b>¿Eso no lo han hecho antes, FestiCarnaval?</b>- Si, FestiCarnaval yo lo hice. – <b>¿Ha tenido cuantas versiones?</b>- Hicimos 2 versiones, - <b>¿Paralelo a la poca del Carnaval?</b>-, con el patrocinio de Carnaval S.A., y con la realización de ellos, pero pues el concepto y la idea inicial y todo el proyecto es propuesto por mí. Entonces, no, cantidad de cosas y seguimos ahí. (Tomado del Párrafo 45).</li> <li>▪ “Eso me hace reflexionar sobre lo mismo, la problemática de la música del Caribe, de toda la región Caribe y su forma de enfrentar a los estereotipos que se crean en la industria y que muchas veces no nos están incluyendo; o sea el hecho de estar excluidos de la academia, de estar excluidos de <b>-No ayudan-</b> la radio, estar excluidos del movimiento comercial, y saber en qué punto de la cadena, de toda la cadena estamos. Entonces es importante para mí saber eso. También es importante entender que no podemos dejar de producir contenido porque <b>-Contenido te refieres a...-</b> Contenidos musicales <b>-Composiciones del Caribe Colombiano-</b>, si, no podemos dejar de producir contenidos porque sería una forma de desaparecer, tenemos que seguir trabajando en la cosa y seguir proponiendo, estar en la propuesta constante de cosas, de ideas nuevas y de salir adelante en la lucha” (Tomado del Párrafo 46).</li> </ul>	<p>un nuevo sonido Caribe inspirado en lo que somos y en todas las interacciones que ha tenido ésta música a lo largo de 500 años, pues en esa medida salvaguardaremos siempre una identidad que nos representará culturalmente a nivel mundial.</p>	<p>la que le ha permitido volcar su empeño al rescate y reivindicación de la música del Caribe colombiano como una de las formas de preservar nuestra identidad cultural.</p>
--	--	---



<p>▪ “El problema es que no podemos dejar de decir las cosas, y muchas veces las decimos con el temor del compromiso social o el compromiso laboral o el hecho de que a veces decir la verdad hace que nos discriminen o seamos vistos como ácidos, frenteros, sin razón o resentidos; y no se trata de resentimiento, se trata es de preocupación: ¿Oye pero hasta cuándo? ¿Por qué no, si pudiéramos ser eso?, pudiéramos ser un foco de <b>-Referencia-</b> Si, de muestra de muchas cosas; pocos países pueden tener en una sola región todo lo que nosotros tenemos de muestra, musical y cultural; entonces es hora de pellizcar a la gente; yo lo hago en las redes, lo que pasa es que trato de no ser demasiado insistente. Por ahí escribí también una cosa en el periódico que te puede servir, voy a tratar de re-enviártelo” (Tomado del Párrafo 47).</p>		
<p><b>Unidad Temática No. 9</b></p>	<p><b>Tema Central: Identidad a través de la música del Caribe Colombiano</b></p>	<p><b>Expresión en Lenguaje Científico</b></p>
<p>▪ “Todos son como esquelas de la ciudad, el arroz con lisa, la brisa que es como un referente Barranquillero, la brisa que refresca, entonces y también es un idioma como Caribe influenciado, Garcíamarquiano, de esta nota en que hemos vivido desde que se está hablando del Caribe mágico (...) Si, me alcanzo a emocionar, ves que te lo estoy diciendo y me emociono ¿ves? (...) o sea Barranquilla es una ciudad llena de una posición vanidosa en el país, Barranquilla vive siempre sacando pecho, de su gente, de su Shakira, de su Toty Vergara, que aquí se dio lo del fenómeno de los amigos de La Cueva, que aquí nació el fútbol (...) entonces la canción es como un relato de esquelas de la ciudad, o sea de eso se trata” (Tomado del Párrafo 11).</p> <p>▪ “Todo lo que nos ha pasado aquí durante 500 años de interacciones ha dado unas formas: Así como el Minuet, nosotros tenemos La Chalupa, así como el rondó o como... lo que tú quieras; las grandes suites, lo que quieras llamar dentro del Jazz, todo el movimiento en vivo, el Free-Jazz, todo eso que ha sucedido en Estados Unidos también ha sucedido acá; la diferencia que nosotros no hemos implementado eso dentro de la investigación, en la educación, sino que siempre hace parte del mal llamado folclor; nosotros decimos: “No es que eso hace parte del folclor”, “Somos músicos folclóricos”; no no, sino hay la técnica no pasa nada. ¿Porque pudo Joe Arroyo levantar la bandera de la música del Caribe y tocarla en los cinco puntos cardinales?, ese fue el verdadero legado de Joe para mí, haber podido decir en Inglaterra el 2 de julio del 89: “Esto se llama música tropical del Caribe colombiano y allí está y se proyecta todos los días de alguna forma en cualquier medio de comunicación, verdad. Que Zumaqué ha podido decir eso poniendo a la Orquesta de San Petersburgo a tocar la música que él hace, cierto. Pacho Galán ha logrado que lo interprete Saville Burato, la Orquesta Filarmónica de no sé dónde; el propio Joe recibió un homenaje de Berklee con nuestras formas musicales, nuestro chandé, nuestra cumbia, todo lo que viene del género de la cumbia para abajo, el mapalé, la chalupa, el cumbión todo eso; todo eso está dentro del marco de lo que es la música del Caribe colombiano, y hay más de un millón de personas en el Caribe y en el mundo haciendo eso; y nosotros, los estamentos están de espaldas a eso, el estamento político, el estamento educativo: “No lo que pasa es que Lecuona es mucho más elaborado que Chelito De castro”, si, si lo sabemos, pero necesitamos hacer 300 Chelitos De Castro, ves, porque es fácil irse a decir “mejor escucho Lecuona, y escribo sobre Lecuona y me gusta Lecuona” ¿y Ropain qué? “Me gusta Ben Newman” ¿y Lucho Bermúdez qué? Si ves. Entonces todas esas son motivaciones que yo tengo para seguir adelante en todo lo que he recibido; este es un discurso medio político y medio social visto desde lo musical, pero desde mi punto de vista como músico. Entonces yo he tratado también de levantar esa bandera porque a mí me ha tocado. A mí me tocó por ejemplo una experiencia que también la vivió Chelito, tú se la puedes preguntar, nosotros fuimos a tocar al Madison en un evento que era netamente para Boricuas, o para gente que le gustara la salsa, con Joe Arroyo, en ese momento Joe Arroyo tenía pegado una cumbia y tenía pegado una cosa que él llamó Joeson y nosotros tocamos “La Noche” y tocamos “A mi dios todo le debo”, y se quería caer, las 25.000 personas del Madison con nuestras formas musicales, nuestras autóctonas nacidas en el Caribe, entonces nosotros no podemos estar más de espaldas a eso, la academia no puede estar más de espaldas a eso (...) Y en el caso específico mío, yo</p>	<p>El sujeto No 2 siente que aunque es importante enriquecernos con todo el conocimiento de las músicas de todo el mundo y sus técnicas más propias, es necesario rescatar la esencia típica de nuestra propia identidad del Caribe Colombiano en su expresión musical para mostrarla al mundo, de manera que conozcan como somos, cómo cantamos, cómo nos expresamos, como sentimos, puesto que una vez nos expresemos con nuestros propios elementos, podremos ser libres. Para él tener clara nuestra identidad nos ofrece una representatividad que nos hace culturalmente únicos en el mundo, lo que para el sujeto No 2 no está ocurriendo en éste momento: Considera que la gente del Caribe Colombiano no sabe para dónde va en ese sentido y para él ha sido una falla nuestra y de la educación no reivindicar nuestra propia cultura ya que la educación musical no está inspirada en nuestra propia esencia y en nuestras propias raíces.</p>	<p>La creatividad es la manifestación más básica de un hombre o de una mujer que está realizando su propio ser en el mundo, por lo que un crear auténtico requiere un centramiento dentro de nuestro propio ser, ya que solo basando nuestros compromisos en el centro de nuestro propio ser, es como éste crear será genuino. Ya que en el arte el significado espiritual subyacente es expresado en símbolos, las obras artísticas se constituyen en ese repositorio simbólico de las experiencias significativas de nosotros y de nuestros semejantes a lo largo de la historia nos dice Rollo May, por ello cuenta que cuando se desea comprender el temple psicológico y espiritual de cualquier período histórico no hay nada mejor que observar larga e inquisidoramente su arte, porque ellos tienen el poder de revelar el significado subyacente de cualquier período precisamente porque la esencia del arte es el encuentro poderoso y vivo entre el artista y su mundo. Con el arte aparece entonces manifiesta la posibilidad de expresar nuestro ser a través de dicha creación: si no expresamos nuestras propias ideas originales, si no escuchamos a nuestro propio ser, nos habremos traicionado, dice May; también habremos traicionado a nuestra comunidad al fracasar en nuestra contribución al conjunto. Los artistas expresan así el significado espiritual de su cultura y todo artista auténtico está comprometido en esta creación de la conciencia de la raza, aunque no pueda darse cuenta del hecho. El artista se ocupa de oír y expresar la visión dentro de su propio ser; pero partiendo de los símbolos que el artista ve y crea, se labra más tarde la estructura ética de la sociedad. Los artistas genuinos están</p>

<p>he tenido una marca definitiva en lo que tiene que ver con el sonido del Caribe Colombiano (...) Mira cuando tú dices Juventino Ojito en cualquier parte del país la gente inmediatamente piensa en un sonido del Caribe Colombiano, ves, porque yo me he direccionado para allá (...) el vallenato, queda salvándose y saca la cara por todos nosotros, gústenos o no nos guste, esa música pertenece al Caribe, es nuestra, la hacemos nosotros, ha creado una propia plataforma, creo que por aquella intuición indígena que tenemos nosotros, el festival vallenato quedó como una gran plataforma, hasta el punto que convoca al que quiera ser presidente de la república, cada 2 o 3 años, a los ministros, a todo el mundo por obligación va allí, a toda la oligarquía cachaca, y por eso el vallenato está donde está, lo que no ha sucedido con la cumbia, lo que no ha sucedido con el porro, lo que no ha sucedido con la música tropical del Caribe (...) prioridad tiene que ser lo nuestro, - <b>Lo autóctono</b>- exacto, acompañado de la técnica y acompañado de nuevas armonizaciones, y acompañado de todo lo que nos tiene que servir, tener una cantidad de músicas desarrolladas en el mundo pero que nos sirvan para implementar lo nuestro y tener lo nuestro como algo real, como algo importante (...) fíjate tenemos más de un millón de músicos haciendo lo que yo digo que se llama la música del Caribe colombiano, música del Caribe colombiano es un torrente sonoro donde están inmiscuidos todos los sonidos del Caribe desde el Cabo de la Vela hasta el Darién y hasta San Andrés cierto” (Tomado del Párrafo 16).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Si realmente no hacemos nuestras propias cosas, García Márquez dice que no vamos a ser nunca libres; eso quiso García Márquez de ir a Estocolmo, con un conjunto vallenato, de decirles: “Esto existe, esto no lo escribí yo allí y se me ocurrió un día, es que esto es lo que estoy viendo todos los días, miren”, llevó a Poncho Zuleta y llevó a un conjunto vallenato, y todos esos personajes; o sea imagínate la sensación, no de ahora de Poncho y Emiliano Zuleta, y no porque sea Poncho y Emiliano Zuleta; estaba mostrando unos personajes que son de la vida real y que son como lo que somos; entonces lo quería poner allí para que vieran que lo que él había escrito es nuestra realidad, ves, por eso los puso ahí, para que vieran como cantamos, cómo nos expresamos, como sentimos; ya. Por lo que él dice precisamente: “Mientras no nos expresemos con elementos propios, no podremos ser libres nunca”. Entonces nosotros como Caribes tenemos expresarnos con elementos propios; que necesitamos enriquecernos con todo el conocimiento del mundo, si claro, todos, es más ¿porqué no? Con toda la técnica del mundo, sí; pero a la hora del examen final tienes que hacerlo sobre algo Caribe donde tengas todo involucrado. Esa es mi discusión con la gente que está al frente de la educación aquí, ves. Entonces como puedes desconocer tú por ejemplo el trabajo de Pacho Galán, no se puede desconocer; y yo acabo de hacer para 440 niños un trabajo con Alclena, y casi siempre que llegaba al aula preguntaba: “Hola como están, yo vengo aquí a recordarles que ustedes son dueños de un legado, el legado de la música del Caribe colombiano que tiene unos magníficos creadores, interpretes, de los últimos 120 años para acá muy conocidos en el mundo; ejemplo un señor que se llama Pacho Galán y la mayoría de la gente no sabía quién era -<b>Los niños</b>- Los niños no sabían quién era, se acuerdan de Joe o se acuerdan de Checo como referente o de Coronel, por su publicidad en televisión, etc.; pero la gente no sabe para dónde va en ese sentido. Y esa ha sido una falla nuestra, una cosa de que la parte de cultura, la parte de la educación no está inspirada en nuestras propias cosas; nuestra educación musical me refiero” (Tomado del Párrafo 17).</li> <li>▪ “Cuando yo veo por ejemplo la lucha de Zumaqué con una sola bandera por todo el mundo, diciendo “Nosotros existimos, Si si, Colombia, si si Caribe”, cuando yo veo eso, esa lucha de él, por lo menos cuando vi lo que viví con Joe, cuando Joe dijo “No puedo seguir haciendo salsa en Medellín, sino que tengo que ir a hacer, si esa salsa hacerla en el Caribe y hacerla con sonido Caribe, y mi sonido Caribe tengo que decirlo, tengo que hablar de mi negrura palenquera, tengo que hablar lo que viene del barrio Nariño que es un residuo palenquero, un refugio más bien, palenquero; cuando vi todo eso que he vivido (...) Ahora mismo tenemos en la ciudad una pequeña colonización cubana allí, amamos lo cubano, somos cubanos, queremos cuba, tal y tal, tenemos amigos cubanos, los adoramos, tal, tal, todo, cierto, bacano, ¿ajá y el merecumbé que? ¿Me entiendes? ¿Ajá y quién toca un tambor alegre bien? “No que yo toco bongó... no si chévere, pero el tambor alegre ¿Qué pasa? ¿Y el porro qué?”. Entonces esa llamada de atención constante me toca abordarla, me toca estar en eso todo el tiempo, con los estudiantes, con la gente que se me acerca: “Ajá y que, pa’ cuando”. No</li> </ul>		<p>tan ligados a su época, que separados de ella no pueden comunicarse. Si decimos que la creatividad es el encuentro del ser humano intensivamente consciente con su mundo, en éste sentido la situación histórica también condiciona la creatividad, porque el estado de conciencia que se obtiene en la creatividad no es el superficial, sino un encuentro con el mundo en un nivel que socava la escisión sujeto-objeto. Delacroix se pregunta: ¿Pero hasta donde se puede liberar la imaginación? ¿Se le puede dar rienda suelta? ¿Nos atrevemos a pensar lo que no es pensable? ¿Nos arriesgamos a concebir y movernos entre nuevas visiones? En tales momentos se enfrenta el peligro de perder la orientación, el peligro del aislamiento completo, que es la condición en la que considera el sujeto No. 2 estamos inmersos en nuestra cultura Caribe Colombiana en estos momentos. ¿Perderemos el idioma recibido, que hace posible la comunicación en un mundo compartido? ¿Perderemos las fronteras que nos permiten orientarnos en lo que llamamos realidad? Muchos consideran la música como el testigo y el símbolo más aproximativo a la absoluta realidad.</p>
---	--	--

<p>solamente eso, yo creo en toda la modernidad, en los sonidos electrónicos, creo en todo lo que pasa, en todas las fusiones, en toda esa cantidad de elementos, pero chévere que podamos tener también fusiones inspiradas en el Caribe, en nuestro Caribe me refiero, que podamos hacer nuestras propias cosas, con nuestras propias sonoridades; eso es lo que quiero. La contemporaneidad es necesaria, y la imitación de los nuevos sonidos que se dan, de música comercial, popular, no podemos desconocerla, pero el hecho de uno usarla en favor de... en el hecho de mantener el legado presente y tratar de impulsarlo pa' lante, siempre estamos en mora de eso" (Tomado del Párrafo 18).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ "Entonces nosotros tenemos nuestra propia bodega de cosas que salen del resultado de como comemos, como sentimos, como caminamos, como vestimos, como vivimos. Entonces tenemos unas manifestaciones propias, unas formas propias" (Tomado del Párrafo 19).</li> <li>▪ "Él enseña esa gramática basado en los aires del Sinú, entendiéndolo... él entiende al Sinú como toda la zona del Sinú, no el Departamento de Córdoba, sino el Sinú total, que hasta tiene un pedazo de Antioquia, una parte de Sucre también y de Bolívar, entonces él entiende a su Sinú así, y entonces ahora mismo su último libro se llama 'Mi Sol Sinú' por cierto: 'Mi-Sol-Sinú' -Ah, bien, chévere- Entonces con ese enseña, él no enseña con el libro tradicional de Kolneder de Alemania, sino con su 'Mi-Sol-Sinú'" (Tomado del Párrafo 31).</li> <li>▪ "En Estocolmo donde dice "[Gabriel García Márquez] que porqué no nos dejan vivir nuestra propia edad media, que nos dejen vivir tranquilos nuestra propia edad media, que lleguemos a nuestros niveles de desarrollo, porque nos... porque piden que nosotros vayamos a la velocidad de las otras sociedades europeas que tratan de... no nos dejan que vivamos nuestras propias cosas, no nos han dejado nunca la verdad, entonces de eso precisamente se trata, nosotros estamos pasando por toda una serie de convulsiones y finalmente yo creo que vamos a llegar a consolidar nuestra propia academia, nuestras propias cosas, pero sé que va a ser lento, un proceso" (Tomado del Párrafo 33).</li> <li>▪ "Hay que investigar, implementar las cosas de nosotros para que desde la academia se produzca el fenómeno (...) el problema es que no hay prioridad en las cosas de nosotros, entonces cómo va a evolucionar el movimiento, cómo vamos a tener las sinfonías sobre la expresión de nuestra cumbia, como vamos a... son lunares que aparecen de vez en cuando, por eso existe Zumaqué (...) gracias a Dios existe Zumaqué, sino tampoco apareceríamos en el mapa. Y si se puede hacer todo eso, si se puede hacer todo eso. Ahora mismo hay una gran deuda del Carnaval de Barranquilla en ese sentido también, por que el Carnaval que es la máxima manifestación según no solo nosotros mismos, de toda la cultura del Caribe colombiana, no le da los lugares de protagonismo a nuestros músicos, sino que se lo da a la música extranjera; entonces no existe un sentido de pertenencia, no existe un orgullo real por nuestras propias cosas, nos da orgullo que en nuestra fiesta tengamos siempre como protagonista un invitado " (Tomado del Párrafo 36).</li> <li>▪ "Nosotros los latinos hemos impuesto nuestra cultura en los Estados Unidos, entonces de alguna forma tenemos representación en el estado, y eso hace que nuestra cultura este representada, o sea que nuestra cultura prevalezca en medio de la cosa esta de la industrialización (...) Nosotros también lo que salvamos es eso, la cosa cultural, porque toda la gastronomía hace parte de la cultura, obviamente nuestra música también, eso se salva (...) de alguna manera lo de nosotros se salva porque lo llevamos (...) y cada vez más esa lucha por el equilibrio, va a traer que algún momento lo que nos quede es eso" (Tomado del Párrafo 39).</li> <li>▪ "Lo que hemos tratado de hacer todo el tiempo, o lo que he tratado de hacer todo el tiempo es pelear mi espacio, cuando digo "pelear" lo digo en el buen sentido, tratar de ocupar espacios de protagonismo con lo mío, tratar de decir que con lo que hago estoy impulsando todos lo que somos nosotros, que no me da ninguna pena pararme a tocar mis instrumentos bajo mi propia lineamientos del Caribe colombiano, o mi propio sentir del Caribe colombiano" (Tomado del Párrafo 40).</li> <li>▪ "Nuestra formación tiene que tener el ingrediente básico de la investigación en nuestros aires, en nuestras propias cosas folclóricas y autóctonas, tradicionales y contemporáneas" (Tomado del Párrafo 41).</li> <li>▪ "Tocando música colombiana siempre, entonces ya llega un momento en que eso te hace parte de tu vida</li> </ul>		
--	--	--

<p>misma y de tu diario vivir, y luego ya empezó el momento en los 90's después de hacer más de 60 canciones con Joe la mayoría éxitos, y de saber ir a otro país" (Tomado del Párrafo 43).</p> <p>■ "El Carnaval no está direccionado hacia el protagonismo de nuestras manifestaciones musicales, no está direccionado hacia eso; los grandes eventos siempre los protagonistas son extranjeros (...) cuando ese espacio es para nosotros, eso no puede pelearse con nadie (...)Entonces la materia prima que llevamos nosotros por dentro que son los aires de nosotros, la cumbia, el chandé; cuando me refiero a cumbia me refiero a más de 70 ritmos, claro, me refiero a la chalupa, al chaluzongo, al cumbión, a todo lo que se hace con los tambores folclóricos, a la gaita ovejera, al merengue ovejero, todo eso, cuando yo digo cumbia me refiero a todo lo que está dentro del género de los tambores, al mapalé; cuando me refiero el porro, me refiero a todo lo que está en la banda marchante ésta, o en las orquestas de música tropical que tocan todos los géneros; la música de acordeón ¿cuántas hay en el Caribe? La música de Valledupar del vallenato, la música de la guaracha que es exclusivamente Barranquillera, hecha con Aníbal Velásquez, con Dolcey, con Morgan Blanco, etc., o sea todo lo que tenemos nosotros para mostrar y para evolucionar, para hacer que crezca, y no podemos. Entonces... <i>¿No podemos?</i> Este es un discurso complicado... <i>O sea si se puede...</i> Porque no hay la unidad de criterios y sobre todo los responsables de las instituciones no están conscientes de eso, no porque ellos quieran, sino porque existe un precepto dado que la formación musical tiene que ser basada en la música europea, en los preceptos europeos y que los que manejan eso son cultos; y los que hacen la música folclórica son allí, los músicos folclóricos. Si hubiera sido así, pues Joe Arroyo no hubiera pasado de Galapa, pero ha sido nuestro máximo representante; o Zumaqué no hubiera hecho que la Orquesta de San Petersburgo tocara La Piragua de él, cierto" (Tomado del Párrafo 45).</p>		
--	--	--

CUADRO DE ANÁLISIS DE ENTREVISTAS A SUJETO DE INVESTIGACIÓN No. 3		
Segundo Paso	Tercer Paso	Cuarto Paso
Unidad Temática No. 1	Tema Central: Espacios de la creación musical: Físico y mental (consciente/inconsciente)	Expresión en Lenguaje Científico
<p>▪ “La música tiene dos espacios: Uno físico y uno mental diría yo, es decir, que se superponen o conviven permanentemente cuando uno está haciendo música o escuchando música de manera consciente; es decir, yo oigo el sonido, el sonido me afecta inmediatamente, mi mente y mi espíritu (...) yo oigo música, o lo que yo identifico como música y afecta por supuesto es un fenómeno físico que le da al oído, pero en un momento dado eso se vuelve una serie de pulsiones eléctricas que le hacen a uno percibir una imagen sonora que uno identifica como sonido y como música. Ok, entonces ese es un espacio, o digamos ese es un momento de esos dos espacios, uno físico y uno mental. Pero hay otro momento en el que la música puede ser total y absolutamente ajena a la realidad física, es decir uno puede imaginar esa imagen mental y escuchar perfectamente bien el sonido, ¿ya?, y por ende música. Entonces, a mí me pasa que yo mantengo llamémoslo pensando en música es decir yo muy a menudo, y es a veces pienso que de pronto algo inconsciente, muchas veces conscientemente, me pongo en la posición de imaginar música, y en esos espacios, ese es el otro espacio, físico y mental, ese espacio puede ser digamos así rellenado por experiencias musicales anteriores, o por digamos así un momento de ideas, de sonoridades que van saliendo y que uno va construyendo mentalmente en donde yo diría que es digamos así el inicio, la génesis de la creación musical” (Tomado del párrafo 1).</p>	<p>El sujeto No. 3 identifica dos espacios con respecto a la música: uno, en el que escucha la música cuando ésta afecta su oído por efecto del fenómeno físico de la onda sonora que le hace percibir una imagen sonora (que considera es un proceso consciente); y un segundo espacio que es totalmente ajeno a la realidad física que puede ser enriquecido por experiencias musicales anteriores que él haya vivido (donde considera pueden haber procesos inconscientes), o por ideas en donde al figurarse una imagen mental, puede escuchar un sonido, lo cual le va permitiendo ir creando una obra musical.</p>	<p>Para el sujeto No 3, el hacer música implica por un lado el fenómeno físico en el que las pulsiones eléctricas llegan a la estructura física del oído, y por otro lado, considera que la naturaleza y características de su creatividad, pueden implicar también un fenómeno mental que saca a la luz contenidos psíquicos inconscientes, no necesariamente a partir de un esfuerzo voluntario, sino que en ocasiones la creatividad sigue su marcha en niveles que no están directamente relacionados con el control de su voluntad consciente; así, al vivenciar ciertos momentos de ideas y sonoridades, éstas le permiten ir construyendo el inicio de lo que sería su composición musical. Éxtasis es el término usado para comprender la intensidad de la actividad consciente que ocurre en el acto creativo, que incluye la persona total, es decir con el subconsciente y el inconsciente que actúan como una unidad con el nivel consciente. De esta forma, el proceso creativo no es un proceso irracional, sino más bien supraracional, ya que pone en juego de manera conjunta las funciones intelectuales, emocionales y de la voluntad.</p>
Unidad Temática No. 2	Tema Central: Confrontación consigo mismo: Angustia ante la dificultad de concretar la obra	Expresión en Lenguaje Científico
<p>▪ “Una cosa es la idea y otra cosa es la materia, es decir, y eso es lo más difícil de todo, es decir, esa idea inicial (...) Pero llega un momento en que todo eso hay que aterrizarlo en el papel, y eso es lo más difícil porque yo creo que eso le sucede a toda persona que tiene una idea, que en el fondo es una conducta humana</p>	<p>Para el sujeto No 3 una idea creativa inicial, como estado de</p>	<p>Dado que un crear auténtico es un encuentro está teniendo lugar a un nivel profundo y fundamental en</p>

<p>o una condición humana ese tipo de experiencias mentales y creo que deberían... de alguna manera deben estar ligadas en el hecho de que ciertas ideas se vayan hacia lo musical y otras ideas se vayan hacia las invenciones y otro tipo de cosas. Entonces, cuando uno tiene una idea y ya va más o menos trata uno de aterrizar la cosa, allí es donde vienen los problemas, porque todo en la mente suena maravilloso, jejeje (risas), todas las ideas son buenísimas, pero, ponerlas en papel eso es un camello espantoso, eso requiere mucho trabajo, mucha dedicación” (Tomado del párrafo 2).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Lo que pasa es que ese momento mental del que te narraba ahora, donde uno escucha el sonido “tran” por aquí es la cosa, “tran-tran” uno se imagina esto y lo otro y esto, comparado al ejercicio de la composición, es muy pequeño; <b>ah ok</b>; excepto aquellos bienaventurados que han percibido la obra de una, y sencillamente transcriben lo que ya saben; pero sucede una vez en un millón de casos; de lo contrario uno tiene como ese click mental en un momento dado, de que uno escuchó: “ajá, por aquí va la cosa, chévere, y tran” y entonces uno va y aterriza digamos en la dimensión de nuestra realidad y se pone uno a escribir o a desarrollar eso y se demora uno cien veces más tratando de desarrollar esa minúscula idea que la idea misma, entonces proporcionalmente uno la mayor parte del tiempo uno no está en éxtasis, uno está sudando y preocupado (...) y “miércoles, y esto como es”, es decir, resolviendo problemas netamente acústicos, orquestales, armónicos, o sea ya entrando en materia de todo lo que implica la composición, que uno no puede dejar de lado el más mínimo detalle, entonces uno tiene que saber todas las cualidades del sonido, total control de todas ellas y con eso a una imagen mental que se tuvo en un momento dado que fue maravillosa, porque todas las ideas son maravillosas; entonces uno se demora mucho más trabajando de lo que uno está en un estado de inspiración total, desafortunadamente; para mí, no se los demás” (Tomado del párrafo 4).</li> <li>▪ “Es interesante el término que escoges para preguntar, porque hablas de una confrontación (...) Hablas de un enfrentamiento. Y tienes razón, hasta cierto punto tienes razón, no sé porque escoges esos términos, pero es cierto, es una confrontación ¿en qué sentido?, la idea es maravillosa, pero una idea no hace una obra, entonces surge la idea pero no friegue yo tengo que escribir es una obra; y una obra requiere de un esfuerzo muy grande porque aparte de resolver todos los aspectos técnicos, musicales, debe ser, debe justificarse a sí misma, las obras importantes están allí porque tienen que estar allí, porque es absolutamente plena; afortunadamente todo el mundo tiene gustos diferentes, y por eso hay tanta plenitud, y tantos tipos de música y tanta diversidad, pero de cierta manera la obra debe justificarse a sí misma y esa validez la da de cierta manera el que la escucha, que entre otras cosas puede ser uno mismo. Entonces esa realidad es durísima porque es aquella imagen que algunos dicen que el creador tiene el papel en blanco, esa es la confrontación y el dilema: cómo hago yo para escribir una obra de apenas una idea, entonces es un gran reto, una gran aventura, un viaje, muy espinoso, muy doloroso, pero inmensamente gratificante, porque cuando uno concluye, si es que uno concluye, porque a veces no sucede, uno queda perplejo de lo que hizo” (Tomado del párrafo 6).</li> <li>▪ “Hay un sentimiento de facilidad en esta situación y es todo lo contrario, no solo por encontrar... porque uno lo que descubre es un tesoro; digamos uno sabe que el regalo está ahí, y uno lo que está es destapando el papel de regalo y uno (señalando manuales de destapar un regalo) y saca uno una obra; pero es algo trabajado, no es una inspiración permanente y constante como te dije antes, sino es algo luchado, es como si el papel... los niños cuando ven un regalo es: “miércoles y como se destapa esto” y cogen por aquí y por allá, ta-ta-ta, y a veces ese paquete está más empaquetado que el diablo y ajá y las cosas... no descubre nada; entonces, existen dificultades, existe trabajo, y existen aciertos y desaciertos porque como te digo es como una experiencia, es una aventura, de cierta manera, como si te encontraras en un medio cuasi-selvático y sabes en donde estas y sabes a dónde quieres llegar, pero avanza, por donde vas a coger, entonces uno puede coger por aquí y encontrarse cosas preciosas o encontrar por acá y encontrarse otro tipo de dificultades, y en sí, así es que se vive un poco la confrontación de la que hablas, con aciertos y desaciertos, pero para mí si bien me siento privilegiado de poder haber descubierto esa posibilidad de sencillamente ir y de beber del manantial de la imaginación, me cuesta mucho trabajo concretar las cosas”. (Tomado del párrafo 7).</li> </ul>	<p>inspiración, es un proceso ínfimo comparado con lo que posteriormente se constituirá como la composición propiamente dicha, la cual requiere de un arduo trabajo, puesto que para él lo más difícil es concretar esa idea en el papel, materializar al mundo de las cosas el mundo imaginario, es decir llevar la obra a la realidad, por que consiste en el traspaso de un mundo a otro, lo que vivencia en muchas ocasiones como un problema, por todos los elementos técnicos y musicales que este tipo de proceso de creación implica, de manera que le permitan a la obra justificarse a sí misma. Así, para el sujeto No. 3 la creación de la obra no consiste solo en un proceso de inspiración permanente y constante, sino un proceso muy luchado, con dificultades, búsquedas, aciertos y desaciertos para él, que ponen en evidencia todas las técnicas, recursos, experiencia y conocimiento adquirido por el compositor.</p>	<p>el artista, éste es un acto que requiere de mucha valentía, porque viene aparejado con una cierta dosis de desesperación. Kierkegaard, Nietzsche, Camus y Sartre decía por ejemplo que la valentía no es la ausencia de desesperación, sino la capacidad de marchar hacia adelante a pesar de la desesperación. La ansiedad es una concomitante del sacudimiento de la relación yo-mundo que tiene lugar en ese encuentro con la creación, porque nuestro sentido de identidad se ve amenazado; se siente que el mundo no es como lo habíamos experimentado anteriormente, y puesto que el yo y el mundo están siempre correlacionados, <i>nosotros</i>, ya no somos lo que éramos antes; por ello la gente creativa puede vivir con ansiedad, no huyen del ser, sino que a través del encuentro y tras forcejear con él, lo obligan a producir el ser; golpean sobre el silencio para obtener música como respuesta; persiguen lo que nada significa, hasta forzarlo a tener un sentido dice Rollo May. El encuentro creativo cambia entonces hasta cierto grado la relación yo-mundo. Así, “Todo acto de creación es, en principio un acto de destrucción (...) En un momento tal me encuentro con que tengo que buscar un nuevo fundamento, cuya existencia no conozco hasta ahora. Este es el sentimiento de ansiedad que aparece en el momento de la irrupción; no es posible que haya una idea genuinamente nueva sin que, hasta cierto grado, no ocurra este estremecimiento” (May, 1975, p. 86-87).</p>
---	--	--

<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Por ejemplo ahora, estoy azarado porque tengo que cumplir con el Banco de la República ahorita en un mes tengo que entregar la obra y estoy... me gustaría haber avanzado más; tengo que terminar, como sea” (Tomado del párrafo 8).</li> <li>▪ “La dificultad radica fundamentalmente en la posibilidad de materializar la idea (...) la dificultad radica en materializarla; hay como un traspaso de un mundo a otro y para lograrlo, para lograrlo es cuando se ponen en evidencia todas las técnicas, los recursos, la experiencia y el conocimiento que uno pudo haber tenido a lo largo de tanto años de estudio y de haber escrito tanta música, pero no deja de ser algo difícil por cuanto como te digo todos tenemos buenas ideas pero muy pocos saben materializarlas” (Tomado del párrafo 21).</li> </ul>		
Unidad Temática No. 3	Tema Central: Confrontación con el otro (Público)	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Llega por ejemplo lo que te digo ya la idea, si ya la tengo, ya ta-ta-ta, escrita, estoy en esas, estoy confrontado a muchas hojas de papel en blanco y tengo que concluir con una obra que por lo menos a mí en ese trayecto me haya convencido, y eso sería suficiente; porque después, que es el otro pedacito, afortunadamente me acuerdo, es la confrontación con el otro, que también es una confrontación; o sea hay dos tipos de confrontación: esa inicial que transcurre a lo largo del proceso, y esa cuando les cedas la música al mundo, ya; y es como dicen algunos, se desnuda uno ante los demás, ante una obra que ve tú a saber cuál será la reacción del público, esa es otra confrontación” (Tomado del párrafo 9).</li> </ul>	<p>Además de esa confrontación inicial que transcurre a lo largo del proceso de creación, para el sujeto No 3 una segunda confrontación se genera con el otro, una vez él cede su composición al público: desconociendo cual será la reacción del otro sobre su obra, entregarla al público le hace sentir “desnudo” ante los demás.</p>	<p>El mundo está interrelacionado con el ser humano en todo momento, y puesto que para el sujeto No 3 la fase final de su proceso creativo consiste en la donación de su obra al otro, es éste proceso de interrelación entre él y su mundo el que tiene lugar en la fase final de su proceso creativo. Comprendiendo el concepto de “mundo” como modelo de relaciones significativas en el que una persona existe y en cuyo diseño participa, el sujeto No 3 vivencia un intenso encuentro con dicho mundo en una segunda vivencia de confrontación cuando de entregar su composición al público se trata.</p>
Unidad Temática No. 4	Tema Central: Forma de Componer	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “A mí me ocurre que yo difícilmente concibo una obra en su totalidad, la totalidad se va construyendo, porque la música es una experiencia... la composición musical es una experiencia casi que orgánica en el sentido de que nace, crece, se desarrolla y concluye, ya, entonces bienaventurados aquellos que ven la conclusión de una, yo no, yo la construyo, pero la construyo a partir de ese elemento inicial; es decir ese mismo elemento inicial se identifica así mismo y va creciendo, y se va reproduciendo, y va generando nuevas cosas, pero generalmente es como una observación de cómo el mismo objeto musical va creciendo (...) en la materialización yo si uso mucho todo lo que me entorna no solo la parte corporal sino la parte visual, yo casi que compongo dibujando. Y la parte corporal también, es más cuando yo por ejemplo compongo obras para instrumento... en una época compuse para dispositivos electrónico o electro-acústicos, que llamaban en su época, pero me he ido hacia lo instrumental, y tú sabes que uno escribe y después uno no tiene la destreza para manejar instrumentos, yo no la tengo; porque es muy difícil manejar un instrumento u otro; por ejemplo ahorita estoy escribiendo un cuarteto de cuerdas y yo no toco violín, es imposible yo nunca voy a llegar a hacerlo; pero si cojo el instrumento, lo siento, me lo pongo, en posición, lo exploro, por todas partes como si estuviera realmente conociendo un objeto nuevo para uno, pero que debo conocer físicamente la postura del cuerpo y todo en su totalidad, entonces eso tiene que ver con el espacio, el sentimiento del músico hacia él y la relación del cuerpo con el instrumento; para mí es esencial porque entre otras cosas el</li> </ul>	<p>El sujeto No 3 difícilmente concibe una obra inicialmente en su totalidad. En dicho proceso de creación hace uso de lo que está en su entorno, tanto en lo visual como en la exploración táctil de instrumentos musicales, los cuales aunque no los toca con maestría (y afirma que nunca logrará hacerlo), se conecta con ellos, explorándolos con su cuerpo, acomodándose a él de la manera como cuando éstos son tocados, y cuando tiene la</p>	<p>El sujeto No 3 vivencia durante su proceso creativo un encuentro con su propio mundo, encuentro éste que puede darse con una idea o una visión que se va generando, va creciendo y tomando forma, y en el que el sujeto No. 3 hace partícipes a todos los materiales implicados durante el proceso de composición, tales como sus instrumentos musicales, el trabajo con quienes serán los intérpretes de su obra, la partitura en blanco, y demás elementos necesarios en la creación de una obra musical; estos materiales se convierten en la parte secundaria de este encuentro, son el lenguaje de él, el <i>intermediario</i>. Así, este encuentro se caracteriza por el grado de absorción o grado de intensidad que vivencia el sujeto</p>

<p>sonido se ve afectado por la manera cómo se ejecuta; entonces el movimiento del cuerpo en el resultado final es fundamental. Entonces yo creo que en la composición musical si es importante el gesto instrumental, siempre lo tengo en cuenta; algo uso del cuerpo mío propio con relación al instrumento o escucho el instrumento; cuando he compuesto para guitarra igual eso me quedo meses abrazando la guitarra y en fin; cuando he escrito para instrumentos de viento en la medida de lo posible hago lo mismo” (Tomado del párrafo 2).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Satisfecho de haber llegado de A a B, de haberme aventurado, de haber concluido, de haber... pero esa satisfacción es a título personal (...) porque si yo me siento convencido, para mí es lo más importante; si resulta que esa obra que a mí me convenció no le gustó a nadie, no me importa, no me importa, porque yo hice lo tenía que hacer, que era expresar lo que quería expresar en ese momento; y algunas veces me ha pasado. Pero lo más importante allí es que concluyo porque concluyo, concluyo porque concluyo. Y en alguna oportunidad un maestro mío me dijo algo muy importante, que he venido practicando, y es que yo le llevaba y le llevaba trabajo, y le llevaba trabajo y él dice: “oye pero ajá, está bien”, entonces me decía: “me traes una obra y luego me traes la misma obra y luego me traes la misma obra y ta-ta-ta y miramos y ta-ta-ta, y corregimos y ta-ta-ta: “Lo que aprendes, lo puedes aprender con una obra nueva, porque si no te vas a quedar remendando la misma obra por siempre”; entonces yo digamos acepté, le seguí la corriente y desde entonces sé que la obra puede tener defectos pero total la concluyo y esos defectos o esos errores o esos aspectos que no me satisficieron plenamente los tomo como un proceso de aprendizaje para la otra obra y así sucesivamente; es decir, así salió, así suena, así la tocan, el que le guste le guste, y al que no le guste no le guste, porque si no, nunca acabo nada; y si se trata de satisfacer a los demás, tampoco vas a acabar nunca; la satisfacción personal aunque suene como se dice egoísta, es esencial en esto en todo caso para mí” (Tomado del párrafo 10).</li> <li>▪ “A los instrumentos y a los intérpretes; también me gusta mucho trabajar con los intérpretes, cuando tengo el caso, cuando tengo la oportunidad” (Tomado del párrafo 22).</li> <li>▪ “Pero siempre queda algo, siempre queda haciendo falta algo; más allá del error, porque no creo que yo haya utilizado esa palabra, tampoco error, sino digamos así aspecto que termina uno sintiendo que le hace falta algo a la obra, que uno no alcanzó ya, a tocar el cielo, porque es que la música y la composición para mí son absolutamente sagradas, y es como una experiencia espiritual más que cualquier otra cosa, entonces en la medida en que enriquezca mi espiritualidad que me nutra, que me alimente, todo bien todo bien, y por supuesto cuando uno se alimenta pues hay veces uno queda más satisfecho que otras, y acepto esas condiciones de estado espiritual sin objeción. Para mí tener la posibilidad de vivir esa experiencia es mucho más sublime que cualquier deficiencia o error como dices o que no vaya a llegar a tener la obra porque en el fondo lo más importante es haber tenido la capacidad de materializar esa idea y darle curso a todo ese proceso de nacimiento y desarrollo del que hablabas ahora poco y eso es lo que busco en el fondo, llegar a la meta” (Tomado del párrafo 24).</li> <li>▪ “Por eso tal vez hablaba del proceso orgánico porque la obra se va definiendo así misma, yo como que le doy la oportunidad a la obra de que se exprese así misma, yo sencillamente sirvo de mediador” (Tomado del párrafo 27).</li> </ul>	<p>oportunidad también le gusta trabajar con quienes serán sus intérpretes, puesto que considera que el sonido se ve afectado por la forma como el instrumento se ejecuta, ya que para él el movimiento del cuerpo en la ejecución del instrumento es fundamental. Durante el proceso de composición, a pesar de que se mantengan algunos aspectos con los que el sujeto No 3 no haya quedado plenamente satisfecho, él los toma como un proceso de aprendizaje para la siguiente obra porque manifiesta que solo de esa manera es que logra finalizarlas; esto es, que, aunque sienta que a la obra le queda haciendo falta algo, de igual forma la concluye y estos faltantes los toma como enseñanza para la siguiente creación musical, siendo para él muy importante el quedar él plenamente satisfecho con los resultados obtenidos, ya que para él lo más importante es que al lograr la meta ello lo enriquezca espiritualmente.</p>	<p>No. 3, sirviendo así de simplemente mediador, dándole la oportunidad a la obra que ella se exprese así misma, puesto que para él ella se va definiendo así misma, a partir de su continua experiencia de encuentro y de reencuentro con los elementos que necesita para lograr dicha meta.</p>
Unidad Temática No. 5	Tema Central: Visualizar (e Imaginar: Un don)	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Cuando trato de conjugar el sonido con su imagen gráfica siempre termino haciendo cosas visualmente... me dejo llevar por la... así como me dejo llevar por la idea musical, la imagen mental que te hablaba ahora, que el mismo sonido se va desarrollando solo, va creciendo solo, prácticamente, lo mismo hago con la parte visual yo veo que: “miércoles esto como que se ve bonito, tatatá y pongo aquí”, y me dejo influenciar por eso <i>-Cuando lo está escribiendo-</i> cuando lo estoy escribiendo porque considero de cierta manera que todo está ligado, absolutamente todo está conectado, entonces lo que se ve bonito suena, y lo que suena se ve y así</li> </ul>	<p>Dado que para el sujeto No 3 todo se encuentra ligado, ya que todo es energía en movimiento siendo también energía la onda sonora, para él la parte visual está</p>	<p>Los artistas son personas que tienen puesto su interés en sus imágenes y visiones interiores. Una idea estética es una intuición de la imaginación y la imaginación y la fantasía son anteriores a la creación. La invención supone la imaginación, pero no debe ser</p>



<p>sucesivamente” (Tomado del párrafo 2).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “La luz y el sonido son... alguna relación muy estrecha tienen que tener, que científicamente no te la puedo dar; inclusive hay el fenómeno de la cinestesia (...) existen compositores que escuchando sonidos veían colores, o ven colores y oyen sonidos; eso se interpreta como una, malformación no, pero si una situación que el cerebro equivocadamente ante un estímulo “pum” reacciona otro sentido. Pero de todas maneras, sea o no sea digámoslo así un mal funcionamiento de la percepción cerebral, el sonido y la luz están conectados en alguna parte, y yo en vez de averiguarlo, esencialmente lo vivo” (Tomado del párrafo 3).</li> <li>▪ “Para mí es uno de los grandes placeres que hay en la vida y es sencillamente la imaginación, eso no creo que esté limitado a la creación musical, yo creo que eso es una cualidad del ser humano, todos tenemos la capacidad de crear, porque tenemos imaginación. Entonces hay momentos en que esa imaginación llega lejísimo, y son momentos muy placenteros porque uno de cierta manera –eso de pronto lo sabes tú mejor que yo- se desdobra e ingresa uno a un mundo -solo por descripción- propio; porque bueno, propio no es porque no sabemos nada, pero si de pronto esa facultad de transgredir el yo, el ahora, la realidad inmediata y estar en un mundo en donde la idea hace que las cosas se pongan en un lugar muy placentero; uno ni siquiera sabe si la voluntad está obrando allí o no, de pronto sí, yo creo que si, por que ajá, uno dice, uno empuja hacia dónde quiere llegar; por ejemplo a mí me dicen una guitarra y yo enseguida escucho una guitarra, haciendo que? bueno; pero si hay un cierto acto de voluntad, habría una cierta dosis de voluntad en ese destello de ideas que puede ser instantáneo o puede ser, que se yo, puede durar un tiempo. Pero en la mayoría de los casos, en todo caso para mí, es un don de Dios, eso no tiene... o es un regalo, o sea es un... está ahí para que nosotros bebamos de ello o de ella, de eso (...) yo pienso que todos lo tenemos pero de pronto la gente no se da cuenta, yo no sé” (Tomado del párrafo 5).</li> <li>▪ “El sonido es energía en movimiento y lo que uno escucha es energía, uno no escucha ni siquiera la cuerda - <b>correcto, la onda sonora</b>- la onda, y esa onda afecta a su entorno, y la esculpe, de cierta manera esculpe una figura, y por eso las figuras, que era lo que yo te decía, la parte visual está íntimamente relacionada con el sonido, y a mí me afecta bastante, yo relaciono esas dos dimensiones: lo visual y lo sonoro” (Tomado del párrafo 18).</li> <li>▪ “Hay una conexión con todo lo demás, con absolutamente todo lo demás, y particularmente con todo lo visual; yo lo corroboro de varias formas (...) el gesto instrumental, afecta la cualidad del sonido (...) la manera como tu impregnas visualmente a ese sonido con el gesto instrumental va a tener un efecto diferente; tú ves a un instrumentista moviéndose y escuchas diferente a si toca la misma obra sin moverse; y entonces allí hay una relación directa (...) la percepción del sonido cambia de la forma cómo tu lo veas que se ejecuta; eso por una parte; y por otra, yo siempre veo lo visual algo que incide en la música y me gusta que mis partituras sean siempre bien bonitas (...) me gusta que se vea bonito que tenga coherencia visual (...) y yo veo que esas grafías pueden afectar el sonido sin duda de una manera u otra” (Tomado del párrafo 30).</li> <li>▪ “Para mí la forma, la forma es importantísima o he aprendido a darle importancia a la forma porque nosotros nos basamos en un principio de asociación del cual nunca nadie me habló y es que tu pones un objeto al lado del otro y ambos se afectan directamente y termina habiendo un tercer objeto que en el fondo no existe sino que es la asociación de los dos primeros y lo identificas como tal, entonces ese principio de asociación hace que el equilibrio de una obra muchas veces pasa por la manera como se asocian las cosas unas a otras, y eso se traduce en la forma, la forma, porque la forma de la obra es precisamente la correlación de las diferentes partes de la misma, pero no solo a nivel macro como nos lo enseñan sino a nivel micro, así como una relación motívica: un motivo tiene una forma, un ritmo tiene una forma, una melodía tiene una forma, una frase tiene una forma y así sucesivamente; tú vas de las dimensiones estructurales de la forma micro a las dimensiones estructurales de la forma macro, la forma está en todas partes, y allí por ejemplo para la obra yo dibujo la forma, me gusta dibujar la forma” (Tomado del párrafo 31).</li> </ul>	<p>íntimamente relacionada con lo sonoro, es una conexión sobre la cual él no se ha cuestionado sino que esencialmente la vivencia y le afecta mucho, que para él parte del principio de asociación, el cual consiste en la afectación de los objetos cuando se coloca uno al lado de otro, apareciendo un tercer objeto que no existe sino que es la asociación de los dos primeros, haciendo que el equilibrio de una obra pase por la manera como se asocian unas cosas a otras, lo cual se traduce en la forma. Así, para el Sujeto No. 3 existe una conexión entre el sonido y la luz o la visión, entendiendo a ésta última como la imaginación, que él considera uno de los momentos más placenteros que puede haber. Para él, la imaginación es una capacidad que todos tienen y que en ocasiones puede estar en cierta medida influenciada por la voluntad; considera así a la imaginación como un don de dios, que está “allí” para que se pueda “beber” de ella.</p>	<p>confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización; en cambio lo que imaginamos no toma obligatoriamente una forma concreta y puede quedarse en su estado imaginativo, mientras que la invención es inconcebible fuera del ajuste de su realización en una obra. Así, se puede decir que la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización no es la imaginación sino la imaginación creadora; así, la imaginación no solamente es la madre del capricho, sino también la sirvienta y la proveedora de la voluntad creadora, decía Stravinsky. En ese sentido, a la música no le es suficiente solo la imaginación o la fantasía (aunque sean éstas la fuente de donde surge); es necesario que exista el hombre que sienta la necesidad de poner orden en las cosas y que esté dotado para ello de una capacidad muy especial; es decir, lo que cuenta en la ordenación de la obra, para materializarla, es que todos los elementos dionisíacos que excitan la imaginación del creador sean dominados resueltamente, antes que nos produzcan fiebre, y finalmente sometidos a la ley: es Apolo quien lo ordena, decía Stravinsky. En los intentos creativos la imaginación opera en yuxtaposición con la forma, y cuando estos intentos tienen éxito, es porque la imaginación comunica a la forma su propia vitalidad.</p>
---	---	---

Unidad Temática No. 6	Tema Central: Sentido (Espiritualidad y sensibilidad)	Expresión en Lenguaje Científico
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Porque en el fondo digamos así la razón de ser es a fin de cuentas que la música es el alimento de algunos y es casi como un vehículo que te conduce a estados de enriquecimiento espiritual muy importantes para tu desarrollo, así lo entiendo yo. Entonces cualquier acto que aparentemente suene tan egoísta como: “a mí me importa un bledo lo que el otro” no es tal, en el sentido de que a fin de cuentas la razón de ser es un estado sublime de consciencia o no sé cómo lo llamen, pero digamos espiritual en todo caso; tiene una connotación espiritual” (Tomado del párrafo 10).</li> <li>▪ “El significado es fundamentalmente espiritual; yo considero que la música, el sonido tiene un poder en el ser humano muy grande; poder en el sentido de que le toca, le afecta, le atañe, le conduce, le genera, le hace, es decir, tiene un efecto muy grande, y entre otras cosas se sabe que desde por lo menos 200 o 300 o 400 años Antes de Cristo, hay evidencia de que la música siempre acompañó al hombre, a la cultura, entonces por qué carajos el hombre casi que ha existido con música?; es porque la música tiene un poder en el sentido que va más allá de nuestra comprensión. La música por consiguiente nos permite de pronto entrar en contacto con estados elevados del espíritu humano, y esa es la única razón por la cual me siento enormemente privilegiado de vivir para, por, con y de la música, porque me hace estar a diario en contacto de cierta manera con eso, que no sé qué es” (Tomado del párrafo 12).</li> <li>▪ “Mi relación con la música nunca ha sido de intercambio, en el sentido económico y me agrada tanto no haber optado por ese camino, porque sé que muchos optan por ese camino, es decir la gente se vuelve músico para hacer plata, yo me volví músico para hacer pobre, porque de mi música no podría vivir, y de hecho no vivo de mi música, yo vivo es de enseñar y ajá de investigar, de otras cosas, relacionadas con la música de manera directa. Entonces yo me distancio mucho de la música que tiene ese interés, nunca la he hecho, nunca la he podido hacer y nunca la querré hacer; yo nunca quiero medir o mensurar mejor, mi producción en términos de plata. Entonces no le pido más a la música, más de lo que me ha dado; antes por el contrario, yo espero que ella acepte lo que yo le he dado, que más bien ella lea en mi propuesta una alabanza es como si yo le estuviera dando un regalo a la vida a través de la música, y que sencillamente ella lo acepte como tal, como un regalo, cuya única intención sea: “mira lo que se me ocurrió”, ya; eso por un lado. Y por el otro, a nivel general, me parece que si se le da o no se le da la relevancia merecida a la música a mí también se me hace algo irrelevante en el sentido de que la música trasciende al hombre, así que cualquier cosa que hagamos no importa, no importa; cualquier cosa que hagamos no va a dejar de... ni le va a poner más, ni le va a quitar, ni va a ser mejor o peor, va ser lo que ella es. Lo que sí creo que es importante, es que existen individuos con mayor sensibilidad hacia la música en todas las áreas” (Tomado del párrafo 14).</li> <li>▪ “Ella (la música) existe por sí sola y no necesita de absolutamente ningún esfuerzo de nuestra parte para que siga siendo tan importante y maravillosa como siempre lo ha sido y lo será” (Tomado del párrafo 15).</li> <li>▪ “El sonido tiene poder y lo que pasa es que el grado de sensibilidad de la persona si es muy variado; entonces entre más sensible sea la persona al sonido, más incidencia va a tener de él; y son estados mentales que van conforme a la cultura, a los genes, a una cantidad de cosas, pero lo que sí es cierto es que nadie se escapa, ni siquiera los ojos, porque en el fondo es una imagen mental; y las vibraciones que se alcanzan a percibir de diferentes maneras tienden a generar esas imágenes, que llamamos sonidos. Entonces el comportamiento humano en su generalidad es una réplica de una obra musical, aunque no sé si tenga sentido lo que digo, no sé desde tu punto de vista” (Tomado del párrafo 17).</li> <li>▪ “Hay una diferencia, tú hablas de comprensión, yo hablaría de aprehensión, para mí no es lo mismo, la música no hay que comprenderla, hay que aprehenderla” (Tomado del párrafo 25).</li> <li>▪ “Una experiencia musical enriquecedora puede llegar a estar sustentada racionalmente a través de una comprensión, para mí la experiencia va mucho más allá de eso; es esencialmente una aprehensión en el sentido de, como de nutrirse, como untarse, palpar en pleno la experiencia musical, y va mucho más allá de</li> </ul>	<p>Para el sujeto No 3 la música es un vehículo de enriquecimiento espiritual para el desarrollo humano, que consiste en un estado sublime de consciencia que ejerce un poder que va más allá de nuestra comprensión, y que le permiten entrar en contacto con estados elevados del espíritu humano, que en la medida en que él puede vivenciarlos, se siente por ello un ser muy privilegiado, de vivir por, con y para la música. Para el sujeto No 3 la música no tiene un sentido utilitario, sino que él la ofrece al universo como una ofrenda; para él, la música trasciende al hombre; ella puede estar sustentada racionalmente a través de una comprensión pero va más allá de ese entendimiento racional pues esencialmente se vive; para el sujeto No 3 no hay que entenderla sino aprehenderla: la música se vive y se siente, teniendo una mayor incidencia en aquellos que poseen una mayor sensibilidad hacia ella.</p>	<p>La creatividad se constituye en uno de los actos que puede ofrecerle una gran significancia al ser humano, en la medida en que podemos decir que el arte sustituye la percepción utilitaria, es un alto en el camino, una etapa de reposo, vuelve la espalda a la vida práctica y a las preocupaciones utilitarias. Se puede decir que la percepción ordinaria se apoya en las primeras apariencias útiles a nuestras necesidades; pero la visión estética elimina ese mundo, rompe el tejido de intereses que nos ata a las cosas. El arte fabrica un mundo que tiene el aspecto de realidad y que está no obstante a las órdenes del espíritu. Así, el arte crea un mundo en el que aparece la armonía de la vida espiritual ya que el arte es construcción y armonía. No se puede separar entonces el esfuerzo espiritual del esfuerzo psicológico y del esfuerzo físico; todos se presentan en un mismo plano y sin la menor diferencia de jerarquía. En el origen de toda creación se descubre un deseo que no es el de las cosas terrestres decía Stravinsky, y para el caso de la música, ella es un producto finito que manifiesta lo infinito. La experiencia estética es iluminación intelectual y catarsis emocional; así, la percepción de las formas depende del nivel de cada espíritu y de cada sensibilidad. Puede así decirse, que en la obra de arte de un gran pintor tenemos un reflejo de la condición espiritual y emocional de los seres humanos en ese período de la historia; en la obra se puede ir viendo la índole espiritual de las sucesivas décadas.</p>

<p>la comprensión; en fin y con la música contemporánea pasa eso porque todo el mundo quiere: “no es que no entiendo, no entiendo”, si “no entiendo”, pero yo digo es que no hay que entender, hay es que vivir, la música se vive, se siente” (Tomado del párrafo 26).</p>		
<p><b>Unidad Temática No. 7</b></p>	<p><b>Tema Central: Comunicación con el otro y con el universo</b></p>	<p><b>Expresión en Lenguaje Científico</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “Ese sonido para que exista tiene que ser escuchado, entonces allí la comunicación tiene que ser... hace parte del evento acústico, casi; o sea, el sonido, tu puedes infringir energía, generar movimiento periódico de tal forma que suceda, o que se lleve a cabo un sonido, pero es un sonido o que bien el otro no escucha, es como si no existiera; entonces siempre hay otro que escucha; lo que pasa es que ese otro puede ser uno mismo; entonces es ahí cuando surge la pregunta: “¿bueno yo hago música para mí mismo?” Sí... sí; y creo que de cierta manera lo que hacemos es que esa emisión de sonidos que uno genera van a entrar en sintonía con otros aspectos de la naturaleza que están vibrando en la misma frecuencia, de esas personas, o que se yo; o animales, porque a los animales les gusta la música, o plantas, o que se yo; uno entra en sintonía con el universo de cierta manera (...) Y que va más allá de lo humano” (Tomado del párrafo 11).</li> <li>▪ “La importancia de la música va más allá de nuestra misma capacidad de entender; y si no fuera importante no hubiera estado allí siempre; si no fuera importante no ejercería sobre nosotros todos a título individual, a título colectivo tanta incidencia, tanta... si no fuera importante, dime tú una persona que conozcas en tu vida que no le guste la música, algún tipo de música le gusta, mucho o poquito, pero ¿nada?, ¿porque?: La música es energía en movimiento, y el movimiento está en todas partes; o sea todo se mueve, absolutamente todo se mueve, y se mueve a un ritmo dado, se mueve a ciertas frecuencias, entonces existen frecuencias que a nuestro nivel de entendimiento se interpretan como sonidos, pero estos sonidos que nosotros escuchamos y que identificamos como sonidos tienen que estar absolutamente relacionados con los sonidos o los movimientos en los cuales estamos y de los cuales dependemos que son los movimientos del universo” (Tomado del párrafo 13).</li> <li>▪ “Sí, sí, todo está conectado, absolutamente (...) el sonido es energía en movimiento y lo que uno escucha es energía, uno no escucha ni siquiera la cuerda <i>-correcto, la onda sonora-</i> la onda, y esa onda afecta a su entorno, y la esculpe, de cierta manera esculpe una figura, y por eso las figuras, que era lo que yo te decía, la parte visual está íntimamente relacionada con el sonido, y a mí me afecta bastante, yo relaciono esas dos dimensiones: lo visual y lo sonoro (...) nosotros todos estamos influenciados y condicionados inclusive por estos movimientos que ajá que están, que rigen todo, la conformación de átomos, la conformación de la materia, la conformación de todo” (Tomado del párrafo 18).</li> </ul>	<p>Para el sujeto No. 3, puesto que la música es en energía en movimiento y en el universo absolutamente todo se mueve a un ritmo dado en ciertas frecuencias, a través del sonido se entra en comunicación con el otro, con la naturaleza y con el universo, en la medida en que estos vibren en la misma frecuencia; por ello, un sonido que no se escucha, no existe. Así, para el sujeto No. 3, si la música no fuese importante, no hubiese estado allí siempre y no ejercería en nosotros tanta influencia como siempre lo ha hecho.</p>	<p>El arte siempre es comunicable, puesto que introduce siempre un cierto grado de universalidad en los estados individuales. Teniendo la música su resonancia, su eco, rebasa nuestra alma y resuena en nuestros prójimos. Decía Stravinsky que cuando la obra musical cumplida se difunde para comunicarse, retorna así finalmente así su principio quedando el ciclo cerrado: la música se nos aparece así como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser.</p>
<p><b>Unidad Temática No. 8</b></p>	<p><b>Tema Central: Beneficios de la música</b></p>	<p><b>Expresión en Lenguaje Científico</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “En sus diferentes áreas la música puede revertir en beneficencia en el desarrollo de cualquiera de las otras áreas, y yo te digo esto es porque por ejemplo muchas personas trabajan mejor con música, muchas personas son músicos, bien sea que no sean profesionales pero son músicos y son científicos y hacen maravillas por que la música les toca en lo profundo de su alma, los ilumina y dan-dan, terminan haciendo maravillas (...) En el área de la medicina en el área de la salud, la música cada vez es mayoritariamente tenida en cuenta para lo que tu decías ahora, para casos de tantas condiciones mentales con dificultades, que se yo de... la música juega un papel importante; en el área de los espacios públicos el tema del sonido, el tema de las instalaciones acústicas, los edificios, todo tiene que ver de una u otra manera, en forma directa o indirecta con la música, todos tenemos que ver con la música en mayor o menor grado (...) lo que si se podría hacer es que en la educación se le permitiera al individuo entender la importancia de la música; porque eso genera cultura; si al</li> </ul>	<p>Los beneficios de la música para la humanidad han sido ampliamente reconocidos por muchas personas, que la han utilizado para mejorar su entorno, trayendo beneficios tales como hacer a las personas trabajar mejor escuchando música e incluso inducirlos a crear obras</p>	<p>La música expresa una traducción de la estructura de nuestros sentimientos y pensamientos, permitiéndole tanto a quien la compone como a quien la escucha vivenciar momentos que le pueden significar beneficios en cuanto a bienestar emocional se refiere: por ejemplo los ritmos se hallan asociados frecuentemente a sentimientos determinados, de esta manera el reconocimiento de los efectos de la música para el beneficio de los seres humanos tanto a nivel</p>

<p>individuo se le dice lo importante que es la música, y eso se reproduce en las distintas generaciones, se genera digamos así un elemento muy importante en la valoración de la música; que entre otras cosas pues Europa ha sido así; en Europa culturalmente la música ha sido reconocida de mucha importancia. Yo no sé aquí porque... porque nuestros indígenas también eran músicos tremendos. Bueno en fin yo no sé” (Tomado del párrafo 14).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ “El beneficio de la música en la humanidad es ampliamente conocido por muchísimas personas quienes de cierta manera hacen lo que tú estás diciendo, es decir, utilizan el poder de la música para beneficiar a su entorno, en diferentes disciplinas, de diferente manera, tanto a nivel individual, porque yo te digo, la gente que... por ejemplo Einstein fue violinista y tú sabes lo que hizo Einstein, y yo estoy seguro que el ser violinista incidió en que él fuera la persona que fue, y de hecho los músicos generalmente tienen alto nivel intelectual porque el comportamiento –y eso sería tema ya para otra oportunidad- pero el comportamiento del pensamiento humano es análogo al comportamiento musical, es decir son como situaciones perfectamente –<b>convergentes</b>-, si, similares, son como... es decir el que logra entender el mundo musical y hacer parte de él, de una u otra manera, le hace que su vida, su entorno sea mejor, porque... porque son comportamientos mentales similares, son réplicas, la música es réplica del comportamiento humano, ya; entonces, en ese sentido el privilegio, el beneficio es enorme. La música se usa para todas las actividades sociales importantes; entonces hay quienes la usan por ejemplo para la guerra, para estimular a los soldados, para estimular a las personas, eso era una música bien particular, para anunciar esto, para la comunicación, para mover masas, hay políticos que tienen la posibilidad inclusive de condicionar a muchas personas a través de la música; líderes malsanos que conocen el poder de la música y lo usan a su beneficio, y terminan embobando a un poco de gente, por decir algo. Entonces es muy importante hacer uso de ese poder a beneficio del mayor número de personas y es importante buscar los mecanismos para que eso suceda. Pero que tanto le corresponde... o sea no sé, no sé cómo hacerlo, más allá de lo que uno hace; que de cierta manera el hecho ya de ser músico y de hacer música y de... en fin, eso genera, también incide en el entorno” (Tomado del párrafo 16).</li> <li>▪ “Si yo estoy en esto es precisamente por el sentimiento de lo sagrado que significa para mí y yo hago lo que me nazca, no puedo hacer otra cosa (...) porque la música contemporánea no es que tenga mucha aceptación, pero lo siento yo no vine aquí para satisfacer a mas nadie y puede sonar egoísta pero pienso que por el contrario es sencillamente un acto de sinceridad y es hacer lo que, lo que realmente me nace de las entrañas y darle vida a eso y ser digamos así firme con ese sentir me parece mucho más importante y finalmente tiene más impacto –<b>En su vida personal</b>–; y en los demás, en los demás también (...) tal vez soy muy, como se dice, muy ansioso espiritualmente, y eso es lo que me alimenta entonces yo necesito es ese alimento, yo no necesito otro” (Tomado del párrafo 35).</li> </ul>	<p>maravillosas. En su caso, manteniéndose fiel a componer lo que realmente le nace, el sujeto No 3 considera ello un acto de sinceridad mucho más importante y con mucho más impacto en él y en los demás, pues hacer lo que le nace de las entrañas es lo que lo alimenta y por lo cual no podría dejar de hacer música. En esa medida la música estimula a las personas, aunque dependiendo del tipo que ésta sea, esta puede también estimular por ejemplo para la guerra. El sujeto No. 3 considera importante que se le permita al individuo entender la importancia de la música desde su proceso de formación educativa, en las distintas disciplinas, puesto que considera que la persona que logre entender el mundo musical hará que mejore su vida. El sujeto No. 3 afirma que los músicos tienen generalmente alto nivel intelectual, considerando a la música un elemento generador de cultura.</p>	<p>individual como grupal, y de su entorno, hacen que se constituya en un tema de gran relevancia para la cultura y la calidad de vida de las personas, como ya ha sido reconocido en Europa y muchas otras partes del mundo.</p>
--	---	---